ARTĂ, STIL, COSTUM

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Adina NANU
Artă, stil, costum
text: Adina NANU

Manual avizat de Ministerul Educaţiei şi cercetării
nr. 1592, luna XI, 2006

ed.: Noi Media Print, 2007
ISBN: 978-973-7959-75-1

ADINA NANU

ARTĂ, STIL, COSTUM

CUPRINS

p.10 Arta, stilul și moda în decor și costum

p.12 Decor şi costum
p.13 Mesajul social şi politic al costumului
p.14 Idealul uman, ţel al artei costumului
p.15 Stil şi modă
p.17 Individualitate şi spirit colectiv
p.18 Mijloace artistice de expresie în costum

p.21 I Costumul în preistorie și antichitate

p.22 Costumul în preistorie / *Blănuri în grote*
- p.22 Epoca pietrei cioplite
- p.23 Epoca pietrei şlefuite
- p.24 Epoca bronzului
- p.24 Epoca fierului

p.21 Costumaţia popoarelor primitive / *Pictura direct pe piele*
p.27 Costumul în Egiptul Antic / *Silueta piramidală*
p.30 Costumul în Mesopotamia / *Răsucirea şalului şi a turnului zigurat*
- p.31 Costumul sumero-akkadian
- p.31 Costumul asiro-babilonian

p.33 Costumul în Creta şi Micene / *Păr cârlionţat şi spirale de bronz*
p.36 Costumul în nordul Europei în epoca bronzului / *Mini-jupa din mormântul de stejar*

p.38 Costumul în Grecia antică / *Construcţii necimentate şi veşminte necusute*
p.38 Epoca homerică
p.38 Epoca arhaică
Stilul doric
Stilul ionic
p.42 Epoca clasică
p.45 Epoca elenistică
p.46 Pe teritoriul României
p.47 Costumul în India / *Temple din sculpturi şi îmbrăcăminte din bijuterii*
p.49 Costumul etrusc / *Italia înaintea Romei*
p.51 Costumul în Roma antică / *Curba arcului în faldul togii*
p.56 Costumul în afara Imperiului Roman / *Pantaloni şi coarne în pădurile transalpine*
p.56 Costumul popoarelor de strepă
p.57 Costumul dacilor şi al daco-romanilor
p.60 Stăpânirea romană în Dacia

p.63 II Costumul în Evul Mediu
p.64 Costumul Imperiului bizantin / *Luciul mătăsii şi al mozaicului*
p.70 Pe teritoriul României
p.71 În Rusia
p.72 Costumul european feudal / *Mantii ca ziduri de incinta*
p.72 Costumul în secolele VI-IX, stilul carolingian
p.74 Costumul în secolele X-XII, stilul romantic
p.79 Pe teritoriul României
p.80 Costumul în stil gotic / *Nervuri de piatră şi pantofi ascuţiţi*
p.90 Pe teritoriul României
p.91 Costumul popoarelor islamice / *Arabescuri cioplite şi brodate*
p.91 Costumul Imperiului Arab
p.91 Costumul deşertului arabic
p.92 Costumul califelor islamice
p.92 Costumul indo-persan
p.94 Costumul Imperiului Otoman

p.97 III Costumul în epoca Renaşterii
p.98 Costumul în Italia secolului al XV-lea / *Revenirea idealului antic*
p.102 Costumul în stilul Renaşterii italiene din secolul al XVI-lea / *Fibre musculare în plus*
p.105 Costumul german în epoca Reformei / *Ferestruici şi crevase*
p.107 Costumul spaniol în perioada Contrareformei / *Palatul mănăstire şi corsetul de fier*
p.109 Costumul din Ţările de Jos în secolul al XVI-lea / *Dansul ţărănesc*
p.112 Costumul francez în vremea Renaşterii / *Faţa în formă de inimă*
p.114 Costumul în Anglia secolului al XVI-lea / *Broderii elisabetane*
p.118 Costumul românesc în secolele XV-XVI / *Caftanele ctitorilor*
p.121 Costumul din America precolumbiană / *Şarpele cu pene*

p.125 IV Costumul în secolul al XVII-lea
p.126 Costumul în cadrul stilului baroc / *Ziduri ondulate şi mantii fluturânde*
p.128 Costumul burghez olandez în secolul al XVII-lea / *Case curate şi gulere scrobite*
p.131 Răspândirea costumului olandez, în Franţa, în Anglia, în America
p.133 Costumul la jumătatea secolului al XVII-lea / *Fustanela olandeză*
p.136 Costumul în stil clasic francez / *Pereţii de oglinzi pentru peruca Regelui Soare*
p.140 Costumul în Ţările Române în secolul al XVII-lea /
Rozete cioplite în piatră sau cusute cu fir
p.144 Costumul tradiţional în China / *Case de porţelan şi haine de mătase*
p.147 Costumul în Japonia / *Flori pictate pe kimono*

p.153 V Costumul în secolul al XVIII-lea
p.154 Costumul în stil rococo / *Păstori pudraţi în păduri aurite*
p.161 În alte ţări
p.164 Costumul englez din secolul al XVIII-lea / *Haina de călărie pe fotoliul Chippendale*
p.169 Costumul francez în stilul Ludovic al XVI-lea / *Peruca cu corăbii*
p.175 Costumul Imperiului Otoman în secolul al XVIII-lea / *Turbane şi şalvari*
p.176 Costumul în Ţările Române în secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea /
Giubele şi cepchene

p.181 VI Costumul în secolul al XIX-lea
p.181 Costumul european în primul sfert al secolului al XIX-lea /
De la neoclasicism la empire
p.187 Costumul în cel de-al doilea sfert al secolului al XIX-lea /
Suflete romantice în saloane Biedermeier
p.193 Costumul în Ţările Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea /
Jos işlicul, sus pălăria
p.196 Costumul în al treilea sfert al secolului al XIX-lea /
Cupola metalică şi crinolina
p.201 Costumul în ultimul sfert al secolului al XIX-lea / *Impresionismul şi turnura*
p.206 Costumul în România în a doua jumătate a secolui al XIX-lea /
Jobenul şi malacof-ul
p.210 Costumul Africii Negre / *Fuste şi acoperişuri din frunze*
p.212 Costumul pieilor roşii / *Scalpuri pe haine şi pe cort*
p.215 Costumul eschimoşilor / *Cu hanoracul în caiac*

p.217 VII Costumul în secolul al XX-lea
p.218 Costumul la 1900 / *Linia serpentină Art-Nouveau şi cea dreaptă Modern Style*
p.230 Costumul între 1900 - 1914 / *Rochia sac şi pălăria lighean*
p.235 Costumul în epoca primului război mondial 1914-1918 / *Prăbuşirea prejudecăţilor*
p.238 Costumul între 1920 - 1930 / *Băietana în stil cubist*
p.245 Costumul între 1930 - 1940 / *Paris sau Hollywood?*
p.250 Costumul în epoca celui de-al doilea război mondial (1939-1945) / *Întrecerea pe toate fronturile*
p.253 Costumul între 1950 - 1960 / *New look şi Rock'n Roll*
p.258 Costumul între 1960 - 1970 / *Cosmonauţi, Pop şi Hippies*
p.268 Costumul între 1970 - 1980 / *Punck şi Kitsch*
p.274 Costumul între 1980 - 1990 / *Postmodernii erei postindustriale*
p.282 Costumul între 1990 - 2000 / *Stres şi relaxare*
p.291 Costumul la începutul mileniului al III-lea / *Sfârşitul modei*
p.295 Cum vor arăta nepoţii nepoţilor noştri?

p.302 Bibliografie

Vermeer de Delft, *Tânără la virginal*
1675, Londra, National Gallery

ARTA, STILUL ŞI MODA ÎN DECOR ŞI COSTUM

Bucuria culorilor: femeie din Turcana-Kenya

DECOR ŞI COSTUM

Orice om, pe orice treaptă de civilizaţie, este un „creator", uneori fără să-şi dea seama, într-un domeniu pasionant: propria imagine. De la tatuaj la alegerea unei cravate, procesul de creaţie este acelaşi: fiecare încearcă prin hainele sale, prin amploare, ritm, culoare şi celelalte mijloace de expresie plastică, să-şi modeleze o înfăţişare cât mai apropiată de idealul pe care doreşte să-l reprezinte în viaţă, corectându-şi eventual imperfecţiunile. După cum sculptura nu poate exista decât cioplită în lemn sau în piatră sau turnată în bronz, iar pictura prinde fiinţă în culoare, în domeniul costumului „haina face pe om", cum a remarcat de mult înţelepciunea populară.

Lucrarea de faţă încearcă să privească imaginea umană din alt punct de vedere decât cel cotidian, atrăgând atenţia cuvenită asupra aspectului „artistic" al creaţiei vestimentare, realizată prin mijloace plastice specifice. (Am încercat un studiu sistematic al aplicării acestora, în *Arta pe om*, Editura Compania, 2001.)

Ne propunem în acelaşi timp să prezentăm costumul nu izolat, rupt de ambianţa generală în care s-a născut, ci integrat stilului din care face parte, şi pe care îl ilustrează la fel de bine ca şi un monument, o piesă de mobilier, un tablou sau o sculptură.

Vom parcurge pe scurt istoria artelor, aşezând în prim-plan costumul sau mai bine-zis chiar omul fiecărei epoci, aşa cum s-a înfăţişat acesta pe sine, recreându-se prin îmbrăcăminte, – a doua piele – în acord cu ambientul vieţii sale – al treilea înveliş. Prin aceste straturi ocrotitoare şi totodată expresive se produce o comunicare vizuală cu semenii, uneori chiar mai directă şi mai convingătoare decât prin cuvinte.

Ca şi arhitectura, mobilierul, ceramica, textilele etc. care laolaltă alcătuiesc cadrul vieţii omului, costumul depinde de nevoile materiale şi spirituale ale societăţii, în dezvoltarea ei istorică. Suferind prin purtare o uzură mai rapidă, costumul se schimbă cel mai repede, oglindeşte cel mai prompt neîncetata evoluţie a civilizaţiei.

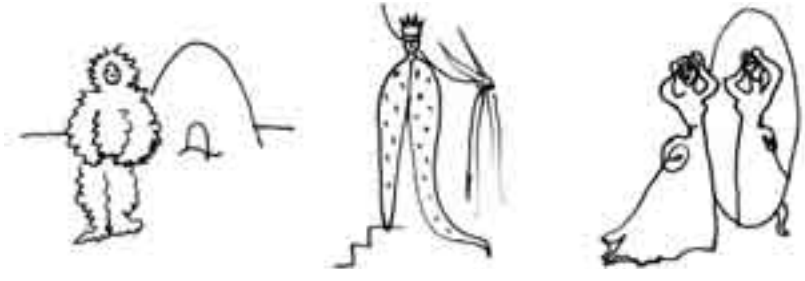
La fel cu toate celelalte obiecte de artă, costumul are *o funcţie practică*, o funcţie *de comunicare* şi una *estetică*.

Practic, îmbrăcămintea răspunde nevoii de apărare a corpului de intemperii (prin purtarea blănurilor, impermeabilelor etc.). Dar chiar în ţinuturile calde, vestimentaţia redusă la minimum nu lipseşte. În acest caz, neîndeplinind un rol practic, s-a invocat ca motiv pudoarea, o noţiune al cărei înţeles a variat însă foarte mult în timp şi spaţiu (istoric şi geografic). Rezultat al prejudecăţilor impuse de clasa dominantă, morala a condamnat de fiecare dată dezvelirea acelor părţi ale corpului care erau acoperite cu veşminte în acel moment (de exemplu, în secolul al XVII-lea în Spania eticheta nu îngăduia să se vadă nici măcar pantofii unei femei, pe când azi, pe stradă, este arătat buricul).

Atunci de ce se îmbracă oamenii, deosebindu-se de toate celelalte vieţuitoare? În primul rând pentru a *comunica,* prin aspect, rolul pe care îl joacă în organizarea şi ierarhia comunităţii. Privind o pălărie, poţi citi locul ocupat de purtător în colectivitatea din care face parte (de la coroană la şapcă etc.).

Modificarea înfăţişării fizice a omului se obţine prin utilizarea *mijloacelor artistice* comune

Cele trei funcţii ale decorului şi costumului: utilitară, de comunicare, estetică



sculpturii şi picturii, şi în general tuturor imaginilor vizuale.

Încă din preistorie, rolul şefului de grup (trib etc.) sau al vrăjitorului, apartenenţa la o anumită comunitate sau alta erau marcate prin semne grafice sau pete de culoare simbolice organizate în compoziţii expresive.

De atunci şi până acum, imaginea umană şi-a atins ţelul de comunicare extraverbală cu atât mai impresionant şi mai convingător, cu cât s-a apropiat mai mult de valoarea operei de artă.

MESAJUL SOCIAL ŞI POLITIC AL COSTUMULUI

Costumul reflectă cel mai direct condiţiile şi raporturile sociale. Prestigiul politic a fost în toate timpurile exprimat prin înfăţişarea fizică a reprezentanţilor puterii, la fel cum trecerea de partea eroilor zilei a fost afişată prin adoptarea genului de îmbrăcăminte al acestora. De aceea, nu e posibilă înţelegerea costumului de la un moment dat fără cunoaşterea coordonatelor istorice şi politice din ţara şi epoca respectivă.

Fiecare generaţie şi-a impus concepţiile estetice şi idealul propriu despre om, de care încerca să se apropie în înfăţişarea exterioară prin mijlocirea tuturor procedeelor de împodobire: machiaj, coafură, costum etc.

Astfel, în epocile de supremaţie aristocratică – în Burgundia secolului al XV-lea sau în Franţa secolului al XVIII-lea – ideea de maximă frumuseţe şi eleganţă era legată de fineţea şi delicateţea corpului cu ţinută graţioasă. Costumul demonstra independenţa faţă de munca fizică, nepermiţând decât anumite mişcări (prin strâmtări, văluri, corset, trenă, coş susţinând fusta). Acelaşi rol îl aveau unghiile excesiv de lungi şi picioarele legate ale chinezoaicelor din nobilimea feudală. Dimpotrivă, în epoci de izbândă a unor idei democratice – de exemplu în Italia Renaşterii, apoi în Republica Burgheză Olandeză de la începutul secolului al XVII-lea – era preferat tipul omului activ, viguros, înveşmântat în haine practice şi comode. Moda dominantă a fost, de fapt, în toate timpurile moda dominatorilor (E.Thiel, *Geschichte des Kostüms*, p.7).

Roşu, culoare nobiliară:
Sf. Martin împărţindu-şi mantia cu un sărac,
secolul al XII-lea, Catalonia, Spania, Muzeul Vich

Eroul ideal al Renaşterii: Michelangelo, *David* (1512), Florenţa

IDEALUL UMAN, ŢEL AL ARTEI COSTUMULUI

„Ideea pe care omul şi-o face despre frumos se întipăreşte în toată găteala lui, îi boţeşte sau îi scrobeşte haina, îi rotunjeşte sau îndreaptă ţinuta şi, cu timpul, se insinuează subtil în trăsăturile chipului. Omul sfârşeşte prin a fi ceea ce ar vrea să fie", scria Baudelaire (*Curiozităţi estetice*, p.183). Fiecare cultură şi-a conturat chipul unui erou preferat, a cărui înfăţişare şi fizionomie morală a fost descrisă în literatură şi teatru şi a fost reprezentată concret în picturile şi sculpturile marilor maeştri.

Fidias şi întreaga pleiadă de artişti care au adus gloria Atenei antice, ca şi Michelangelo sau Tiţian în Renaşterea italiană, şi-au datorat

Costumul a arătat întotdeauna dimensiunile relative ale oamenilor pe scara socială. Faraonul egiptean era supradimensionat prin tiara înaltă şi prin mantia largă, ca şi, mai târziu, regii prin coroana şi pelerina de herminã. Distanţarea stăpânitorilor de masa poporului s-a făcut şi pe linie economică, avuţii folosind materiale scumpe ca şi forme des reînnoite (moda).

Cei aflaţi la putere au încercat, de obicei, să se impună şi prin mijloacele dreptului şi moralei, emiţând legi şi regulamente vestimentare, stabilind privilegii de rang şi interdicţii sancţionabile prin pedepse (legi condamnând încălcările rangurilor pot fi citate în mai toate epocile). În apusul Europei, ţăranilor le erau interzise culorile vii, mai ales roşul. Printre revendicările care au pricinuit războiul ţărănesc german din 1525 figura şi cea de a se putea îmbrăca în roşu.

Muşchi sugeraţi prin veşminte: Tizian, *Portret de bărbat* (1506), Londra, National Gallery

Stilul anilor '20: Le Corbusier, *Vila Savoye*, Poissy (1929)

succesul întrupării depline a unor imagini pe care contemporanii lor le presimţeau numai; ei au cristalizat în siluete concrete păreri ce „pluteau în aer", rămânând până la ei inaccesibile. Astfel, unele opere de artă, ca David de Michelangelo, au dobândit semnificaţia unui manifest, au devenit ceea ce Henri van Lier numea „imagine-idee-forţă", adică o imagine înfăţişând o idee cu sens generalizator, devenită prin însăşi întruparea ei concretă o forţă de mobilizare a aspiraţiilor mulţimii către ţelul de perfecţiune propus de artist (şi imitat prin costumaţie).

Stilul anilor '20: Mies Van der Rohe, Scaun (1927)

Este foarte interesant de comparat nudurile considerate ideale în fiecare epocă: atletice în antichitatea greco-romană, suple şi unduioase în evul mediu gotic, planturoase în Renaşterea italiană ş.a.m.d. Trupurile par să fi fost modelate de haine şi nu invers.

STIL ŞI MODA

Istoria artelor plastice ca şi istoria costumului nu au cunoscut repetări, fiecare generaţie exprimând un nou crez. Imaginile create de mâna omului au variat în decursul istoriei la nesfârşit, dar nu la întâmplare, orice cunoscător putând lesne stabili cărei faze de civilizaţie, cărui stil şi cărei regiuni îi aparţine un anumit veşmânt, un scaun sau un vas.

Astfel, şi în costum, ca şi în artele plastice şi decorative, se pot distinge mai multe sensuri ale termenului **stil**.

1. În sens restrâns, stilul defineşte expresia artistică unitară a unei singure personalităţi creatoare.

A avea stil înseamnă să fii capabil să realizezi un ansamblu al înfăţişării individuale, original şi de o oarecare calitate. Gabrielle „Coco" Chanel (1883-1971), credincioasă modului ei de viaţă activ, creativ, liber, a purtat mereu veşminte comode, practice, din jerse suplu, cu forme simple, animate doar de coliere din bijuterii artificiale, create de artişti. Ea a rămas în istoria costumului mai ales prin taiorul cu fusta dreaptă şi jachetă largă, neîncheiată, tivită pe margini (unde se toceşte) cu un material contrastant.

2. Într-un sens mai larg, termenul „stil" defineşte expresia artistică a unei epoci, formularea concretă a unui ideal estetic colectiv.

Începându-şi cariera după primul război mondial, când femeile intrau în profesiuni

Stilul anilor '20: Coco Chanel (1928)

Moda mereu nouă, inspirată din trecut: Pierre Cardin, *Parada*, 1975, Paris

altădată rezervate bărbaţilor, Coco Chanel a ştiut să preia experienţa de un veac a „costumului" masculin, care ascunde trupul, remodelându-l în forme geometrice regulate, fără a-i stânjeni libertatea de mişcare.

Linia lansată de Coco Chanel se înscria în ambianţa funcţionalistă a arhitecturii şi mobilierului „cubiste", produse de şcoala Bauhaus sau de Le Corbusier, care au definit stilul modernist al anilor '20. Costumele cu eticheta CC au supravieţuit însă demodării, au fost purtate mai departe şi în anii următori, şi în epocile unor mode extrem de feminine, ca în anii '30, când Elsa Sciaparelli crea, după ideile lui Dali, pălăria suprarealistă în formă de pantof, sau în 1947, când, după al doilea război mondial, „*new look-ul*" lui Dior revenea la femeia-floare, graţioasă şi fragilă. Creaţia lui Coco Chanel a marcat astfel stilul întregului secol al XX-lea.

3. Într-un sens şi mai larg, „stilul" defineşte o schemă stilistică, un ideal formal general, aplicabil eventual mai multor epoci, cum ar fi clasicismul sau opusul acestuia, barocul.

În această accepţiune costumele realizate de Coco Chanel ţineau de clasicism, pe când cele ale Elsei Sciaparelli se înscriau în curentul anticlasic al suprarealismului.

4. Se poate vorbi şi de un stil naţional, în acest caz determinat tocmai de o structură clasicizantă, specifică artei franceze dintotdeauna.

Toate aceste exemple relevă caracterele permanente ale unor manifestări artistice.

Spre deosebire de stil, care – definind fie o schemă formală, un curent artistic, istoric sau naţional, fie doar manifestările unei singure personalităţi – se desfăşoară lent, **moda** reprezintă succesiunea rapidă, deseori unilaterală, a unor forme artistice a căror principală calitate este noutatea. Moda e o reacţie firească împotriva tocirii atenţiei datorită obişnuinţei, prin reînnoirea înfăţişării umane. Pentru aceasta, ea înregistrează cu sensibilitatea unui seismograf tendinţele şi preferinţele elementelor celor mai active pe plan estetic ale societăţii.

Moda ar fi, astfel, câmpul de experimentare din care se aleg elementele statornice ce vor contura stilul unei epoci (cazul Coco Chanel).

Viaţa modei cunoaşte două momente:

1 – crearea unei inovaţii frapante, înviorătoare, care aduce nota excitantă de fantezie necesară pentru a fi percepută ca fiind ceva nou. Aşa, de pildă, după primul război mondial fusta s-a scurtat până sub genunchi.
2 – imitarea inovaţiei pe scară largă, până când aceasta devine banală, comună, iar uniformizarea trezeşte pofta de altceva nou. De exemplu în perioada amintită, pentru ca fusta să salte în noul dans „*charleston*", în fiecare sezon s-au adăugat pe poale colţuri, franjuri etc.
Inovatorii trebuie să ocupe poziţii culturale privilegiate pentru a sluji drept modele şi celorlalte categorii sociale. În secolele trecute privirile tuturor se îndreptau către aristocraţie, în secolul al XIX-lea spre cântăreţele de operă, în secolul al XX-lea spre stelele de cinematograf sau vedetele muzicii uşoare etc.
Moda înseamnă împrospătare. Chiar atunci când sunt preluate elemente din trecut, ele sunt lansate cu titlu de noutate şi integrate unor noi ansambluri. În 1923 dezgroparea şi expunerea mumiei faraonului Tutankamon a generat o modă trecătoare a ornamentelor egiptene.
În decursul timpului au fost experimentate mai toate posibilităţile de modificare a imaginii umane, astfel încât istoria costumului poate fi folosită ca o sursă inepuizabilă de idei. Senzaţionalele noutăţi ale modei nu sunt de fapt decât alte combinaţii ale aceloraşi forme „retro". Pierre Cardin a organizat în 1975 o paradă de modă alcătuită numai din reluări din secolele trecute, altfel interpretate. Primul model este inspirat din evul mediu, evocând asimetria coloristică a secolului al XV-lea, al doilea adaugă unui costum de lucru atemporal manşete surprinzătoare, al treilea arborează jacheta mini şi gluga gotice, al patrulea cercurile crinolinei, al cincilea picioarele legate din 1914, ultimele costumele călugărilor.

INDIVIDUALITATE ŞI SPIRIT COLECTIV

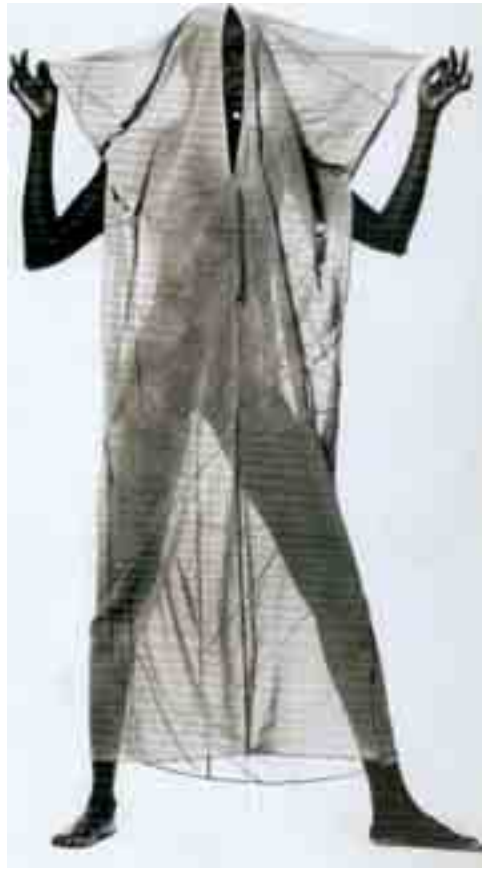
Copierea servilă a modei este un fenomen invers proporţional cu dezvoltarea gustului individual, a personalităţii (în sensul unui nivel ridicat cultural şi artistic) şi a posibilităţilor de creaţie originală. O anumită încadrare în moda curentă e însă un fenomen legitim, explicat prin integrarea voluntară a omului într-o colectivitate, ca o retragere prudentă în anonimat. Filozoful Émile Chartier-Alain spunea: „Moda este un adăpost din care ieşi în diverse moduri studiate, te faci remarcat doar cât şi când vrei" (*Vingt leçons sur l'art*, pag. 124). De la anonimatul absolut al măştii (purtată curent pe stradă la Veneţia în secolul al XVIII-lea) sau la pierderea voită în mulţime, pentru a nu atrage atenţia (ţinuta „incognito") şi până la vedetism sau frondă, costumul a fost manevrat în decursul timpurilor cu toate nuanţele cu care cochetele îşi ascundeau sau îşi arătau zâmbetul de după evantai.
Între ostentaţie şi lipsa totală de originalitate sunt posibile nenumărate atitudini, iar căutarea celei mai bune dintre ele a stârnit în toate epocile discuţii înflăcărate. Soluţia ideală găsită de cei mai serioşi participanţi la această eternă controversă a fost întotdeauna cam aceasta: să nu te iei după nimeni, ci să alegi ce-ţi stă mai bine, punându-ţi în valoare personalitatea; în acelaşi timp însă să nu ieşi prea tare din comun, ci să păstrezi măsura. Scriitorul Baldesar Castiglione, de pildă, descriind înfăţişarea eroului ideal al Renaşterii în cartea sa *Curteanul* (publicată în 1528), relata părerile curente ale umaniştilor italieni: „cu condiţia să nu contravină obiceiurilor şi să nu se opună profesiunii purtătorului, veşmintele să fie pe placul fiecăruia, cum îi stă mai bine".
Cu aceste consideraţii însă discuţia se deplasează numai cu un pas mai departe, fără a se încheia, deoarece în fiecare ţară şi epocă gustul în artă ca şi în materie vestimentară s-a schimbat necontenit.
Costumul comunică prin formă şi culoare, înainte de a înţelege cu cine avem de-a face,

Arta în costum, Valentino Boutique,
Grazia, 13 martie 1988

în ce categorie mare de oameni se încadrează individul respectiv, prin anunţuri oficiale (ale uniformelor militare, şcolare sau ale taxatorilor, personalului medical etc.) sau neoficiale (ale hainelor civile, care deosebesc pe funcţionari de studenţi sau sportivi etc.)
Desigur, există şi păcăleli şi travestiuri; creatorii în diferite domenii ale artelor plastice au folosit în toate epocile – ca şi azi – prilejul costumării pentru a-şi exercita fantezia şi a experimenta variate „compoziţii plastice".
Pentru a găsi un îndreptar în confuzia modelor, Baldesar Castiglione sfătuia în lucrarea citată: „Gândiţi-vă în ce fel doriţi să fiţi stimaţi şi alegeţi-vă costumul în consecinţă", atrăgând atenţia că oricâtă valoare ar avea un om, dacă va îmbrăca veşminte în carouri multicolore va fi luat, inevitabil, drept bufon sau nebun.

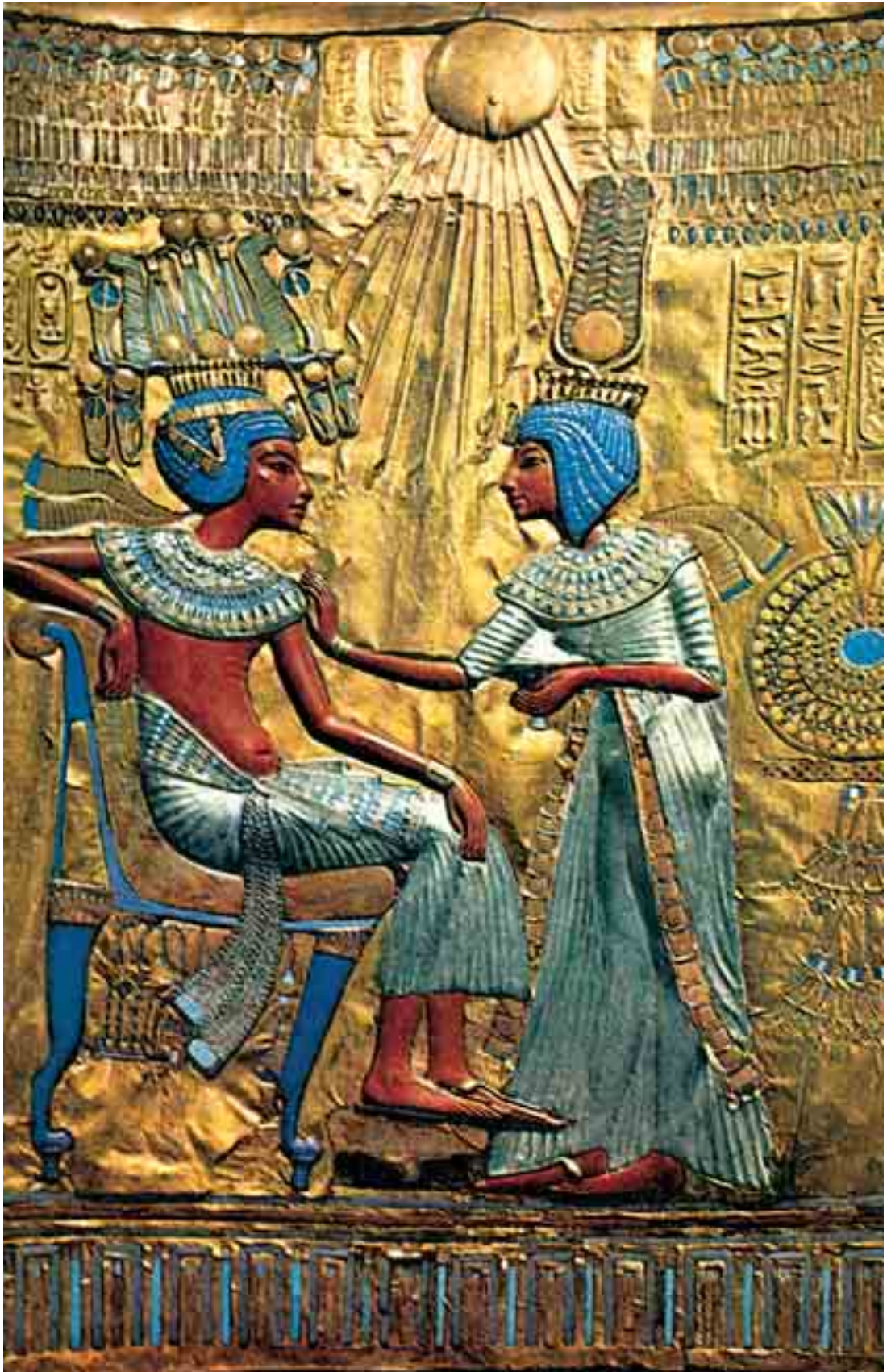
MIJLOACE ARTISTICE DE EXPRESIE ÎN COSTUM

Toate artele vizuale se exprimă prin: desen, contraste de lumină şi umbră care modelează formele, culoare şi prin materialele în care se întrupează. Şi în costum proporţiile de ansamblu ale siluetei, contururile ca şi detaliile înfăţişării umane sunt stabilite prin *desen*.
Remodelarea volumelor trupului prin veşminte, a capului prin coafură ţine de arta *sculpturii*; iar utilizarea culorilor în machiaj sau haine pentru a obţine anumite efecte, spre a trezi reacţii emoţionale, aparţine artei *picturii*.
Pentru realizarea practică a idealurilor de frumuseţe umană prin costum, s-au folosit de-a lungul istoriei felurite *materiale*, de la blănurile din preistorie şi până la ţesăturile sintetice actuale, de la trainicele zale de fier la rochia de hârtie, fiecare epocă alegându-şi din ceea ce avea la dispoziţie ce i se potrivea.
Astfel, în Renaştere silueta tindea către blocul compact, fie sferic, fie cubic, realizat prin catifele groase, vătuirea sau îmblănirea hainelor. Atât operele sculptorilor, ca Michelangelo, sau ale pictorilor, ca Tiţian, cât şi creaţiile vestimentare exprimau raportul dintre om şi univers de tip clasic (omul era plasat în centrul creaţiei, dominând natura).
Acest raport era răsturnat în arta de tip romantic, în care forţele firii apăreau covârşitoare, iar silueta umană era diminuată, efilată, spiritualizată, redusă la un contur alungit. În gotic sau în stilul 1900, trupurile aveau supleţea unor lujere, unduind în curbe dinamice, iar natura sălbatică părea a cotropi întreg cadrul vieţii.
La fel de sugestive sunt culorile cu care oamenii s-au împodobit în toate timpurile, exprimându-şi starea sufletească. În Renaştere, epocă vitală prin excelenţă, în care erau preţuiţi oamenii activi, curajoşi, femeile ca şi bărbaţii purtau haine în culori vii, primare, mai ales roşu-aprins (ca în portretele lui Rafael).
Dimpotrivă, în epoci de dominaţie a misticismului, coloritul s-a stins, redus la negru, alb şi auriu, reflexele lumânărilor părând a smulge din întuneric doar feţele prelungi cu ochii mari (ca în portretele lui El Greco).
În paginile care urmează au fost alese, din nesfârşita istorie a costumului, câteva exemple ilustrând aspectele artistice ale creaţiei vestimentare, integrate în unele dintre stilurile europene cele mai cunoscute.
Creaţiile unor popoare de pe alte continente au fost incluse doar în măsura în care au înrâurit la un moment dat moda europeană, fără a putea fi urmărite în toate etapele dezvoltării lor. Vestimentaţia de pe teritoriul României este doar pomenită în treacăt, urmând să fie expusă pe larg într-un alt volum.



Învăluire sau dezvăluire:
Issey Miyake, *Vogue*, martie 1999

Blănuri şi pălării cu pene s-au purtat întotdeauna.
Scenografa Alina Herescu în Costum 1910, colecţia Adina Nanu.



Tronul lui Tutank Amon,
secolul al XIV-lea î.Hr.
Muzeul Cairo-Egipt

COSTUMUL ÎN PREISTORIE ŞI ANTICHITATE

Simbol al fertilităţii: *Venus din Willendorf*, Viena, 30.000 î.Hr., Naturhistorisches Museum

COSTUMUL ÎN PREISTORIE

Blănuri în grote

EPOCA PIETREI CIOPLITE

(Paleoliticul superior, aproximativ 40000–10000 î.Hr.)

Se presupune că strămoşii noştri trăiau în cete, asigurându-şi existenţa din cules şi vânătoare şi adăpostindu-se în adâncul unor peşteri întunecoase.

Cadrul artistic • Cu gândul mereu la lupta cu fiarele, care trebuiau să le asigure hrana şi blănuri calde, dar care puteau să le aducă şi moartea, ei încercau să fixeze imaginea animalelor pe pereţii grotelor sau pe bucăţile de os sau de corn de ren pe care le foloseau drept unelte sau arme.

Printre reprezentările umane erau figuri feminine, cioplite în os sau piatră, cu volume exagerate (Venus Steatopige), probabil simboluri ale fertilităţii.

Idealul uman • Într-o vreme când oamenii trăiau culegând ce găseau şi depinzând de norocul luptelor cu fiarele, s-ar putea ca depozitele de grăsime să fi fost însemnul bunăstării, al superiorităţii râvnite, alcătuind un ideal de frumuseţe, ca şi azi în unele triburi africane unde soţia e cumpărată la greutate.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Se crede că în preistorie se practica, la fel ca şi astăzi în anumite regiuni ale Africii sau Australiei, ungerea corpului cu grăsimi pentru a-l apăra de frig, soare sau insecte, ca şi ornamentarea picturală a pielii prin desen şi culoare. În peşteri s-au găsit vopsele în batoane, ca rujul de buze, în 17 culori diferite, cele mai frecvente fiind albul, negrul şi ocrul până la roşu, având probabil un sens magic şi simbolic.

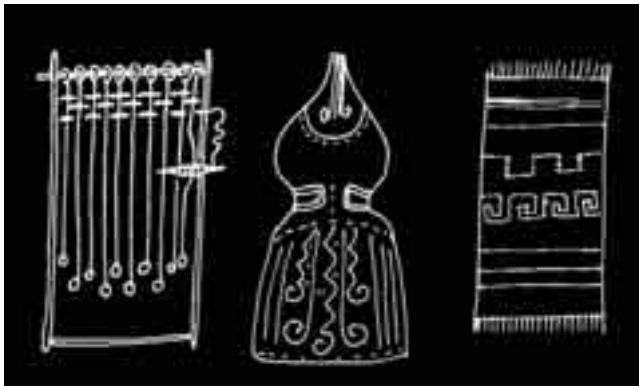
În picturi, oamenii erau deseori reprezentaţi goi, poate din necesităţi de cult sau pentru că se înfăţişau chiar aşa în lupte sau la vânătoare. De timpuriu, aceştia au recurs însă probabil la îmbrăcăminte, folosind materialele obţinute prin cules (plante) şi vânătoare (blană, piele, os, penaj).

Modul sincretic al cunoaşterii determina, desigur, credinţele în posibila fuziune dintre regnuri, în preluarea de către om a unor însuşiri ale fiarelor răpuse, prin purtarea blănii, coarnelor sau penajului etc. (probabil legată de practici magice). Întreaga blană cu cap, gheare şi coadă era îmbrăcată de vrăjitori, obicei continuat în Egiptul antic de preoţi, care se distingeau prin blănurile lor de leopard.

Arcaşii, pictură rupestră, Ti-n-Tazarift, Tassili, Africa, cca. 3500 î.Hr.

În paleoliticul superior oamenii arătau probabil ca eschimoşii de azi, înfofoliţi în blănuri încheiate cu nasturi de os, deseori gravaţi. În ţinuturile mai calde blănurile acopereau doar unele părţi ale corpului sau erau înlocuite cu fibre vegetale. O realizare însemnată a fost argăsirea pieilor – probabil cu tanin din plante

Megaliţii din Stonehenge, Wiltshire, Anglia, 2000 î.Hr.



Neolitic şi epoca bronzului, război de ţesut, statuetă de la Cîrna, ţesătură

– pentru a deveni mai suple. S-au găsit unelte pentru prelucrarea blănurilor – ciocane fără coadă, din piatră cioplită, răzătoare, găuritoare, ace din oase, cu urechi fine pentru păr de cal – ca şi urmele unor împletituri din ierburi sau şuviţe din piele formând plase de prins peşte, plase de ţinut părul şi veşminte.

Piesele principale de îmbrăcăminte erau: pe cap, plasa şi probabil căciula de blană, pe trup, şorţul sau fusta cu franjuri din frunze sau fibre vegetale, lână sau fâşii din piele etc. (ultima s-a transmis şi în epoca bronzului cu aceeaşi formă, dar executată din materiale ţesute) sau fusta compactă din blană, uşor rotunjită în faţă, păstrându-şi coada, aşa cum apare în picturile rupestre din Cogul-Lerida, Spania, ca şi capa răscroită, rotunjită, închisă în faţă cu beţişoare în formă de T.

Din scoici, dinţi, oase, pietre se făceau amulete şi podoabe, coliere, diademe, brăţări etc. Numărul şi frumuseţea acestora a crescut pe măsura dezvoltării schimburilor comerciale, dar mai ales în funcţie de organizarea socială, făcând necesare deosebiri vizibile între grupuri, familii, vârste, funcţii şi ranguri.

EPOCA PIETREI ŞLEFUITE

(Neoliticul, 7000–2500 î.Hr.)

Omenirea a cunoscut prima revoluţie tehnică, începutul stăpânirii naturii de către om, prin agricultură şi creşterea vitelor domesticite. Noile activităţi şi stabilizarea grupurilor umane au determinat alcătuirea unor colectivităţi complexe, matriarhale.

Cadrul artistic • Create de mâna omului, locuinţele lacustre, dar mai ales menhirii şi dolmenii, cu semnificaţie religioasă sau funerară, au însemnat începutul arhitecturii.

Atenţia pentru ritmuri, numere şi dimensiuni, necesare socotirii timpului, a dus la stilizarea şi schematizarea imaginilor. Pentru păstrarea grânelor sau a cenuşii morţilor au fost modelate cu mâna vase de ceramică, împodobite cu motive incizate sau pictate, iar fibrele vegetale sau animale au fost ţesute cu dungi şi figuri geometrice la războaie rudimentare.

Gânditorul şi Femeia şezând, Cernavodă, mileniul IV î.Hr., Bucureşti, Muzeul Naţional de Istorie

Idealul uman • Paralel cu dezvoltarea gândirii abstracte, reprezentările umane sau animaliere din sculpturi sau picturi au evoluat către o stilizare mai sintetică, abstractizată, ca în „Gânditorul" de la Cernavodă.

Veşmintele cunoscute erau probabil bonete şi cămeşoaie, din pânză de in sau stofă de lână, la început ţesute în fâşii înguste, înfăşurate pe trup. Inciziile de pe unele statuete, interpretate de unii arheologi drept tatuaje, par a indica mai

Paleolitic: *Vrăjitor în piele de ren*, Peştera Trois Frères, Ariège, (Pirenei) Franţa
Costume din blană din Cogul Lerida şi Secans Teruel, Spania

degrabă drapaje, (ca broboada răsucită în jurul braţelor din Creta sau Micene) sau pantalonii similari celor din India (dhoti). În picioare erau încălţate opinci din piele. În morminte s-au găsit şi numeroase podoabe din scoici sau dinţi de animale, purtate de preferinţă de bărbaţi (mii de scoici erau înşirate de la centură până la genunchi, într-un mormânt aproape de Menton, Franţa).

EPOCA BRONZULUI

(mileniul II î.Hr.)

O nouă revoluţie tehnică a fost determinată de descoperirea metalelor şi a metalurgiei, începând cu aurul şi bronzul (din cupru şi cositor). Podoabele (brăţări, catarame), dar şi ornamentele armelor aveau ca motiv dominant sârma de bronz răsucită în melc sau spirală.

În Sardinia, în cetăţi cu ziduri rotunde, s-au găsit multe statuete de bronz cu forme foarte simplificate şi surprinzător de expresive, reprezentând războinici cu căşti împodobite cu coarne, o preoteasă cu gest de ofrandă, o mamă cu fiul ei în braţe etc. Veşmintele luptătorilor erau practice, scurte, cele ceremoniale lungi şi largi.

Pentru nevoile ţărilor lipsite de metal s-au dezvoltat transporturile (cu vase sau care cu roţi) şi negoţul (din Danemarca în Creta, din Caucaz în Anglia etc.).

Legăturile sunt atestate de prezenţa unor podoabe de chihlimbar nordic în sudul Europei şi a unor scoici mediteraneene în nord.

Statuete de bronz Nuraghi, din Sardinia, Roma, Muzeul Preistoric

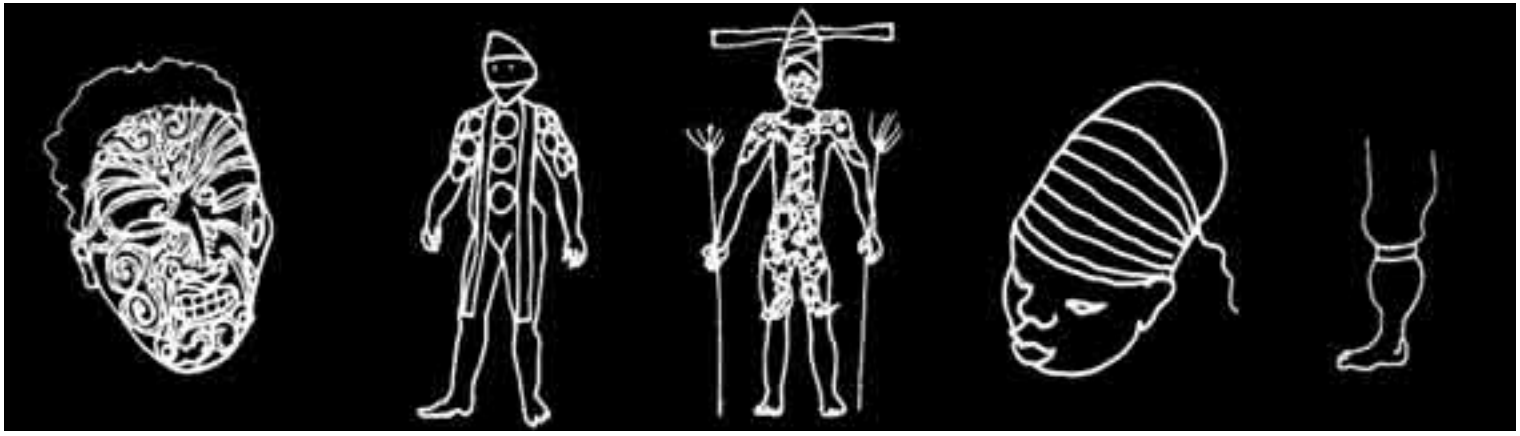
PE TERITORIUL ROMÂNIEI din epoca bronzului s-au păstrat figurinele de lut de la Cârna (studiate de arheologul Vladimir Dumitrescu). Pe siluete feminine foarte stilizate, simbolice sunt indicate podoabe la gât, broderii pe mânecile cămăşii, pe manşete şi pe piepţi, ca şi cingătoarea bogat ornamentată, fusta în formă de cătrinţă în faţă şi opreg cu franjuri la spate. E frapantă asemănarea cu costumul popular bănăţean.

EPOCA FIERULUI

(mileniul I î.Hr.)

Odată cu dezvoltarea armelor (săbii, pumnale, săgeţi) ca şi a scuturilor, căştilor şi pieptarelor din metal dur, bărbaţii războinici au preluat conducerea, instituind patriarhatul. Începe şi în sudul Europei istoria scrisă, apărută în unele părţi ale lumii înca din mileniile 2-3 î.Hr. (cuneiformele mesopotamiene, pictografia egipteană, scrierea chineză).

Pentru reconstituirea decorului şi a costumului din preistorie s-a încercat compararea modului de viaţă al oamenilor din trecutul îndepărtat cu cel al unor populaţii primitive, aflate până nu demult într-un stadiu asemănător de civilizaţie.



Picturi pe piele din Noua Zeelandă, Ţara de Foc, Australia - deformarea capului, a muşchilor

COSTUMAŢIA POPOARELOR PRIMITIVE

Pictura direct pe piele

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Izolate geografic, anumite colectivităţi din Africa de Sud (boşimanii), America de Sud (locuitorii Ţării de Foc) sau Australia, au rămas timp îndelungat dependente de climă şi de resursele naturale, ceea ce explică asemănările modului lor de viaţă şi ale creaţiei artistice cu cele din preistorie.

Cadrul artistic • Calitatea imaginilor era de obicei asociată unei semnificaţii simbolice, pictura corporală ca şi masca neputând fi concepute în afara dansurilor şi cântecelor rituale.

Idealul uman exprima dorinţa de a dobândi prin mimare şi travestire puterea unor fiare vânate sau a unor forţe necunoscute; de exemplu, în unele triburi australiene corpul indigenilor era acoperit cu păr lipit cu sânge, imitând un bivol.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Specifică unui stadiu primitiv de civilizaţie pare să fi fost întotdeauna nu atât vestimentaţia, cât modificarea aspectului trupului însuşi, schimbarea coloritului natural prin pictare, remodelarea lui prin automutilare, încrustarea podoabelor direct în carne.

Sculptural • Remodelarea corpului prin automutilare era o modalitate de a demonstra deţinerea unor privilegii (şi totodată preţul obţinerii acestora). Forma capului era modificată până de curând la unii indieni americani, legând şi strângând craniile copiilor între scânduri de lemn. În Egiptul antic, în vremea faraonului Amenophis al IV-lea, ca şi nu demult în unele triburi africane, erau folosite procedee similare pentru a da capului forma ţuguiată care indica apartenenţa la pătura stăpânilor, prin

Femeie din Noua Guinee

Papuaş din Insulele Solomon

Femeie Saros, Congo

imposibilitatea de a căra greutăţi pe cap. Şi în secolul nostru, în timpul regimului nazist în Germania, când rasa ariană era privilegiată, unii părinţi se pare că au încercat să modifice forma capului copiilor lor (Broby Johansen, *Body and clothes*, p.14). Pentru a părea mai voinici, indienii americani, la fel ca papuaşii din Noua Guinee, îşi legau coatele şi genunchii cu ajutorul unor brăţări de metal, provocând umflarea braţelor şi a picioarelor.

Ca o afirmare a bogăţiei, asigurând supremaţia, primitivii îşi integrau valorile propriului trup: nasul era găurit pentru a atârna baghete sau inele din aur sau argint sau a încrusta pietre preţioase (ca şi în India), iar urechile erau perforate pentru purtarea cerceilor. La unele triburi din India sudică sau la papuaşi străpungerea lobului urechii era o ceremonie religioasă asemănătoare cu botezul la creştini. La kaffiri cerceii erau rezervaţi doar bărbaţilor. La unii negri din Zambezi urechile atârnau până la umeri, cu lobul lăţit şi străbătut de o gaură prin care se putea trece braţul. Băştinaşii din Noua Caledonie ţineau în urechi obiecte, ca într-un buzunar.

Mulţimea cercurilor de metal purtate în jurul gâtului de frumoasele femei-girafe din Mandalay determina extensia patologică a coloanei vertebrale şi o rigiditate a ţinutei care dovedea dreptul de a nu munci fizic.

La unele triburi africane, gura cu buze lăţite, ca platouri, se presupune că era o măsură de apărare a vieţii fetelor ameninţate să fie răpite de arabi, pentru a deveni sclave în haremuri, arabii practicând sărutul, necunoscut în triburile de culoare amintite.

Pictural, toate popoarele primitive au practicat vopsirea trupului în diverse forme şi culori aplicate direct sau prin ştampilare (ca aztecii), sau fixarea unui desen în piele prin tatuaj. Obiceiul a fost păstrat de marinari pentru ca trupurile lor să poată fi identificate după naufragiul corăbiei.

S-au utilizat şi adaosuri în relief – lut, fibre vegetale, grâne sau pene lipite pe piele. Rolul însemnelor şi al ornamentelor era în primul rând de a indica locul şi rolul fiecărui individ în colectivitate (rangul, activitatea, sexul, vârsta). Alteori, erau menite să sprijine lupta omului împotriva forţelor cunoscute sau necunoscute, precum cercurile pictate în jurul gurii sau al ochilor, ca o barieră magică împotriva duhurilor rele.

În război, culoarea roşie a fost mereu folosită pentru a inspira teroare duşmanului şi a masca vărsarea de sânge. Indienii americani erau numiţi „piei roşii" nu din cauza culorii lor naturale, ci din cauza machiajului. La fel, la romani, comandanţii de oşti victorioşi erau purtaţi în triumf pictaţi pe faţă şi pe piept cu roşu. Contribuind la deosebirea taberelor vrăjmaşe în lupte, culoarea slujea uneori şi la camuflare (băştinaşii din Ţara de Foc, dintr-o regiune înzăpezită, se vopseau în alb, la fel cum se îmbrăca armata finlandeză pe timp de iarnă în cel de-al doilea război mondial).

Interpretarea afectivă a culorilor nu a fost însă mereu şi peste tot aceeaşi: de pildă, în tribul Athuabo din Africa răsăriteană culoarea bucuriei era negrul.

Femei-girafe din Mandalay

Piramidele de la Gizeh, Egipt, Imperiul Vechi

COSTUMUL ÎN EGIPTUL ANTIC

Silueta piramidală

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Între mare şi deşert, valea Nilului oferea condiţii prielnice de viaţă. Clima caldă nu cerea învelirea corpului, dar costumul oglindea diferenţele sociale din imperiul sclavagist oriental dintre clasele stăpânitoare, privilegiate (faraon, nobili şi preoţi) şi mulţimea sclavilor. Stabilitatea orânduirii din mileniile III – I î.Hr. a determinat şi pe cea a tipurilor vestimentare.

Cadrul artistic • Măreţia, forţa şi permanenţa statului erau reprezentate plastic de palatele, templele şi mormintele cu forme geometrice regulate, statice, ca piramidele. Sculptura şi pictura fixau aspectele durabile ale înfăţişării omului, în compoziţii clare, cu volume compacte, folosind materiale trainice.

Tipul uman ideal • Armonia cosmică, echilibrul suprem erau întrupate în figurile faraonului şi a sorei-soţiei lui, având ca principale calităţi: proporţii de înotător, ţinută solemnă – fixată de legea frontalităţii – expresie de linişte, netulburată de pasiuni pământeşti. Costumul sublinia măreţia prin supradimensionare, compoziţie simetrică şi bogăţia decoraţiei. Peruca albastră sau verde completa aspectul artificial, bizar, de extraterestru, al faraonului – care făcea parte din lumea zeilor.

Prin contrast, sclavii apăreau în sculpturi şi picturi mărunţi, redaţi realist, cu atitudini şi gesturi fireşti de muncă.

Scaun egiptean, Imperiul Nou,1300 î.Hr.
Muzeul din Cairo

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

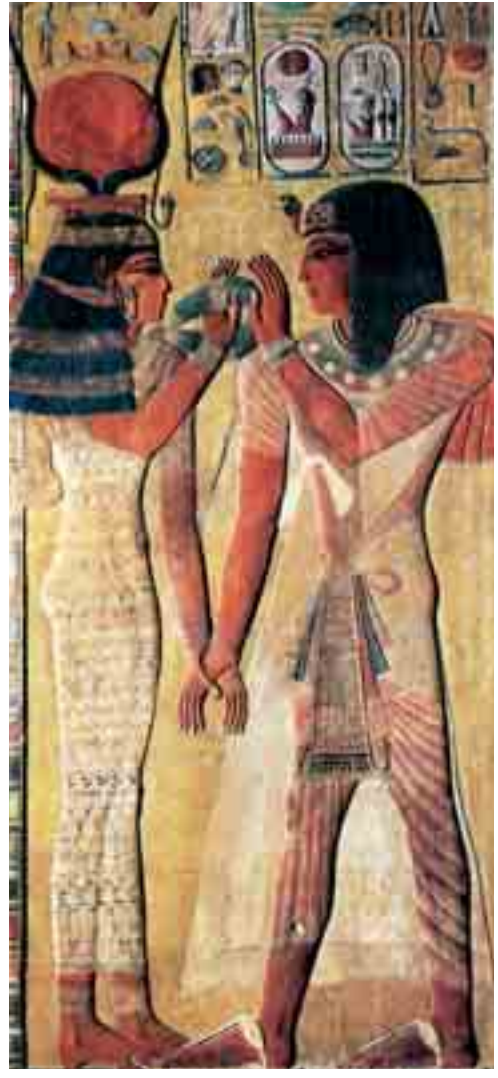
Îmbrăcămintea strânsă pe corp punea în valoare silueta elegantă, mulând formele, cu drapajul masat în faţă, simetric.

Gândit pentru a fi văzut de la distanţă, costumul faraonului realiza înălţarea staturii, necesară apariţiei în public, prin tiare sau peruci voluminoase, robe largi.

Sculptural, veşmintele modelau trupul în volume mari, simple, stilizate cu linii drepte şi curbe regulate.

Pictural, coloritul era franc, având ca fundal albul pânzei, înviorat de pete vii, contrastante, de verde, albastru, cărămiziu.

Materialele folosite erau ţesăturile din fibre vegetale (in), lâna fiind considerată impură şi interzisă în templu.



Zeiţa Hathor şi faraonul Seti,
1300 î.Hr. Paris, Luvru

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul negru, creţ era tuns scurt, ceva mai lung la spate. Faraonul şi aristocraţii purtau perucă lungă din păr sau fibre vegetale, colorată. Barba era rasă, dar pentru ceremonii faraonul purta o barbă falsă, tronconică.

Faraonul se distingea prin basmaua (klaft) din pânză vărgată sau mitra formată din coroana albă a Egiptului de Jos (bonetă înaltă) şi coroana roşie a Egiptului de Sus (borul),

Akhenaton şi Nefertiti, secolul al XIV-lea î.Hr.
Paris, Luvru

semnificând stăpânirea asupra întregii ţări. El ţinea în mâini papirusul, emblema Egiptului de Sus şi nufărul, al Egiptului de Jos, iar ca însemne ale puterii cârja (harponul), biciul, măciuca şi crucea cu buclă (anc).

Natura divină a faraonului şi a familiei sale era indicată de ornamente simbolice, cum era cobra (ureus), semnul soarelui ataşat în frunte la o diademă orizontală (la fel ca azi lampa medicilor orelişti) sau şoimul indicând descendenţa din zeul Horus, fiul lui Osiris, fiul Soarelui.

Pe trup, un ştergar înnodat peste şale (şenti) era piesa de bază, constituind îmbrăcămintea obişnuită a sclavilor, dar şi a aristocraţilor în lupte sau la vânătoare. Acesta avea forme variate de pantalon scurt sau de fustanelă, putând fi din pânză dreaptă întinsă, drapată sau plisată, apretată cu apă de orez şi uscată la soare, susţinută în talie de un cordon din pânză, marcat cu numele stăpânului scris în hieroglife, pentru sclavi, iar pentru aristocraţi, din piele cu plăci din metal emailat.

Gulerul-pelerină, ţesut sau brodat, cu aplicaţii de metal, email sau pietre semipreţioase, se purta doar cu şenti sau peste robă. Cămaşa, o tunică necroită, răscroită rotund la gât, cu şliţ în faţă, arăta ca şi azi gandura arabă. Roba era alcătuită la fel, dar dintr-un dreptunghi cât de două ori înălţimea omului, răscroit pentru cap mai jos de jumătate, pentru ca, îmbrăcată, să tragă poalele în sus la mijloc, aducând faldurile în centru. Lucrată din pânză groasă, opacă sau fină, transparentă, dreaptă sau plisată, se purta cusută sau liberă pe părţi, cu sau fără cordon, dar mereu cu amploarea strânsă în faţă. Şalul mare era drapat pe umeri, prins în cordon.

Ca *accesorii*, principalele podoabe erau pectoralul, brăţările şi inelele cu forme geometrice, regulate, din aur, cu email şi pietre semipreţioase. Preoţii aveau ca semn distinctiv o piele de leopard pe umăr.

În picioare, faraonii purtau sandale împletite din fibre vegetale, împodobite uneori cu aur şi email, pe când sclavii umblau desculţi.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, machiajul scotea în relief formele mari ale chipului, ochii erau conturaţi cu negru în formă de peşte şi cu umbre verzi pe pleoape.

Părul era tuns scurt sau lung până la umeri, perucile mai bogate decât cele masculine. O panglică sau o diademă legată orizontal, rigidă,

Broboada-klaft, tiara Egiptului de Sus şi de Jos, tiara cu pene de struţ, coif de război

Diferite forme de şenti

Mantie-guler-şenti, tiparul mantiei, costum preoţesc

Silueta feminină, mantie, tiparul ei, fusta şi tiparul ei

Con de parfum, ureus, şoimul şi globul zeiţei Isis

Fata vânătorului; Mormântul lui Menna, cca.1420 î.Hr., Teba

EVOLUŢIA COSTUMULUI

În Imperiul Vechi memfit (2780 – 2280 î.Hr.), în perioada marilor piramide, costumul era sobru, triunghiul regulat stând la baza structurii compoziţionale.

În Imperiul Mijlociu (2065 – 1660 î.Hr.), costumul s-a complicat suprapunându-se mai multe straturi (şenti, tunică, robă).

În Imperiul Nou (1580 – 950 î.Hr.), mai ales în epoca lui Amenophis al IV-lea (1361 – 1340 î.Hr.), rafinamentul întregii culturi s-a exprimat şi în costum; tipul ideal de frumuseţe s-a schimbat în favoarea unei siluete fragile, unduioase, cu capul ţuguiat, gâtul lung, subţire, umerii lăsaţi. Ţesăturile fine ale veşmintelor erau plisate, apoi drapate savant, cu o capă peste tunică.

La sfârşitul Imperiului Nou, o dată cu pierderea libertăţii şi cu decadenţa artistică, a pierit şi originalitatea costumului, invadat de forme străine, de franjuri şi culori stridente etc. (perioada saită 655 – 332 î.Hr., ptolemeică 332 – 30 î.Hr.), după care Egiptul, devenind provincie romană (30 î.Hr.), a adoptat în parte vestimentaţia cuceritorilor.

Nofretete, secolul al XIV-lea î.Hr., Berlin, Aegyptisches Museum

înnodată la spate, avea prinse pe frunte cobra sau o floare de lotus. Un con aşezat pe creştet conţinea o unsoare parfumată care se topea încet. Soţia faraonului purta coroana de pene a zeiţei Isis, o pasăre (şoim sau erete) aşezată pe creştet, cu aripile deschise şi coborâte sau o mitră rigidă (ca de exemplu, Nofretete).

Pe trup, fusta, având aceeaşi largă întrebuinţare şi acelaşi rol ca şi şenti-ul, era din ţesătură dreaptă, înfăşurată în jurul trupului până sub sâni, fie strânsă de un şnur trasat prin tivul de sus sau de un cordon, fie ţinută de una sau de două bretele. Era completată deseori de gulerul rotund, lat, ca o capă. Roba, şalul, *podoabele şi sandalele* erau la fel cu cele bărbăteşti.

Sandale de aur, New York, Metropolitan Musseum

Sandale din paie, Egipt, Muzeul din Cairo

Turnul zigurat al lui Marduk din Babilon, secolul al XI-lea î.Hr., machetă

COSTUMUL ÎN MESOPOTAMIA

Răsucirea șalului și a turnului zigurat

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Ca şi Nilul, Tigrul şi Eufratul asigurau fertilitatea pământului în „ţara dintre râuri", creând condiţii prielnice pentru apariţia unora dintre primele civilizaţii ale umanităţii. În Mesopotamia s-au succedat statele sclavagiste sumero-akkadian (în mileniul III î.Hr.), babilonian (în mileniul II î.Hr.), asirian (secolele XIV-VII î.Hr.), neobabilonian (în secolele VII-VI î.Hr.), după care teritoriul a intrat în componenţa Imperiului persan (secolele VI-IV î.Hr.).

Regiunea a avut o dezvoltare sacadată, mereu întreruptă de inundaţii sau războaie, dar renăscând de fiecare dată, mai cu seamă datorită traficului comercial intens. Deşi mereu alte popoare cuceritoare şi-au impus stăpânirea, fondul populaţiei locale a rămas constant, ceea ce explică relativa stabilitate a culturii şi a costumaţiei, fără a atinge, desigur, permanenţa din valea Nilului.

Cadrul artistic • În oraşele puternice, apărate de ziduri groase, masive, materialul de bază era lutul (cărămida), care a impus turnurilor zigurate forma specifică de piramidă în trepte, care se regăseşte şi în turbane. Clădirile erau acoperite la suprafaţă cu cărămizi smălţuite în culori strălucitoare, cu care costumul se acorda prin tonuri vii şi bijuterii sclipitoare din aur şi pietre scumpe.

Idealul de frumuseţe • Viaţa plină de lupte cerea forţă fizică, iar stăpânii impuneau prin etalarea ostentativă a bogăţiei. Pe primul plan era bărbatul, femeia ducând o existenţă retrasă. Regii şi înalţii demnitari apar în statui cu trupul scund, dar robust, puternic dezvoltat în lăţime, cu musculatura brutal reliefată, cu capul masiv, cubic, fălcos, cu trăsături accentuate, nasul şi buzele groase, cu expresia fioroasă dată de sprâncenele îmbinate deasupra ochilor bulbucaţi, cu privirea fixă.

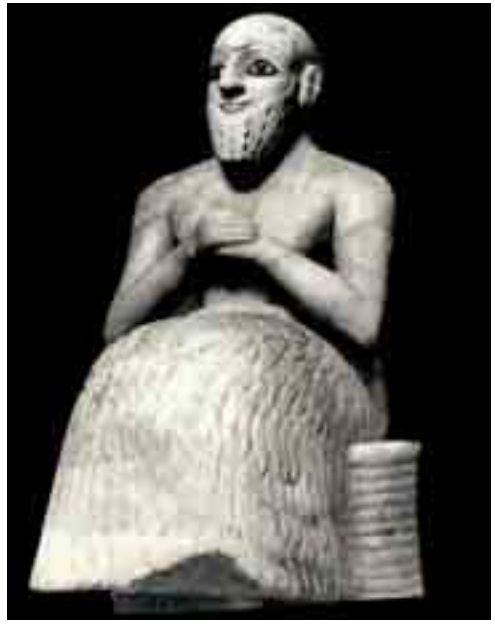
CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Năzuind către îmbinarea virtuţilor umane cu însuşirile fiarelor, ca în imaginarii tauri înaripaţi cu cap de om, sumerienii purtau la început pelerine sau fuste din blană sau din ţesături imitând blana (kaunakes). Apoi, costumul mesopotamian a evoluat adoptând cele două soluţii fundamentale de îmbrăcare: drapajul, folosit de populaţia din sudul călduros, şi croiala, adusă de invadatorii din nordul mai friguros. Începând din mileniul al II-lea cele două procedee s-au combinat, compunând costumele specifice asiro-babilonienilor.

Sculptural, costumul sublinia, în toate cazurile, masivitatea trupului, alcătuindu-i prin fusta

Întruchiparea idealului uman: *Taurul înaripat din Khorsabad*, secolul al VIII-lea î.Hr., Paris, Luvru

Intendentul regelui din Mari, mileniul III î.Hr., Paris, Luvru



Assurnasirpal cu coif cu coarne,
Londra, British Museum

lungă în clopot o bază largă, stabilă, pe când liniile curbe ale drapajului sau ale bonetelor răsucite în spirală, ca şi buclele mărunte ale părului sau ornamentele arcuite ale bijuteriilor creau sugestia unei energii încordate.

Pictural, impresiona bogăţia culorilor stofelor ca şi strălucirea podoabelor metalice, a paietelor şi mărgelelor.

Materialul folosit era în special lâna, sub formă de blană sau ţesută în stofe cu motive variate, dând consistenţă drapajului.

COSTUMUL SUMERO-AKKADIAN

(mileniul al III-lea î.Hr.)

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, creştetul era ras, în schimb barba era lungă. Regii şi demnitarii purtau tocă plisată, turban din bandă răsucită (amintind turnurile „zigurate") sau tiară cilindrică.

Pe trup, la început se îmbrăca doar o fustă din blană, strânsă în cordon, având la spate coada animalului, apoi, corpul era acoperit de un şal din lână, drapat, formând mantie şi fustă, cu franjuri şi aplicaţii din discuri (paiete), mărgele de aur sau de aramă etc.

În picioare, doar demnitarii încălţau sandale.

Costumul militar • Comandanţii purtau cască de aur, cu urechi şi coc, soldaţii bonetă de piele şi o bandă lată de piele bătută în ţinte, apărând pieptul, umărul stâng şi spatele. Armele erau scuturi, suliţe, săbii, topoare.

COSTUMUL FEMININ

Silueta nu diferea mult de cea masculină.

Pe cap, părul lung era pieptănat cu coc şi coade, strâns în fileu.

Pe trup erau aceleaşi piese de îmbrăcăminte: fustă, capă, *în picioare* sandale. Doar *podoabele* erau mai bogate, ca parura din

Cunună mesopotamiană din frunze de aur,
cca. 2500 î.Hr., New York, Metropolitan Museum

Costumul masculin asiro-babilonian: ostaş, demnitar, regele Asurbanipal, rege, preot, secolul al VII-lea î.Hr.

mormântul reginei Şubad din Ur (2500 î.Hr.) din aur cu email alb şi albastru, alcătuită din cunună de frunze de plop, cercei mari, coliere şi inele de aur.

COSTUMUL ASIRO-BABILONIAN

(mileniul al II-lea – jumătatea mileniului I î.Hr.)

Înnisiparea deltei a mutat centrele comerciale spre nord, unde au înflorit oraşe ca Babilon, Ninive etc. Sub influenţa muntenilor veniţi din nord a apărut croiala tunicii (cu mâneci, pentru ambele sexe) peste care se drapa şalul asimetric, elementul constant al costumului mesopotamian, preluat de învingători de la învinşi. Ţesăturile s-au perfecţionat şi diversificat, producându-se stofe de lână şi pânzeturi somptuoase, intens colorate, bogat ornamentate, cu motive ţesute sau brodate cu cercuri, pătrate sau rozete.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul lung, creţ era ondulat ca şi barba lungă. Regii şi demnitarii purtau fes conic cu

Drapaj feminin neosumerian din Tello,
cca. 2150 î.Hr., Paris, Luvru

ciucure lung până la talie, cei divinizaţi tiara semisferică sau cilindrică, având coarne de metal prinse cu panglici pe frunte.

Pe trup, peste tunica strânsă pe corp, regii şi preoţii îmbrăcau şalul lung, cu franjuri, drapat de jos în sus, trecut peste umăr.

Încălţămintea consta din sandale cu inel pe degetul mare sau pantofi închişi, aduşi de munteni. Costumul era completat de elegante *accesorii*: umbrelă, evantai, baston, lanţ cu cilindru-pecete, ca şi de bijuterii, cercei lungi, bandouri cu rozete de metal pe frunte, coliere în mai multe şiruri, brăţări multe, cu rozete, inele, talismane.

Arma civilă era pumnalul prins de centură.

COSTUMUL FEMININ

Avea aceleaşi componente: tunica şi pelerina sau şalul. Din 1200 î.Hr. a fost menţionat obiceiul acoperirii feţei în public, preluat mai târziu de mahomedani.

EVOLUŢIA COSTUMULUI

Ultimele ecouri ale sistemului vestimentar mesopotamian s-au făcut simţite în costumul purtat de perşi, stăpânitorii locurilor între 540 - 330 î.Hr., contemporani cu civilizaţia Greciei antice. Veniţi ca şi mezii din regiunile muntoase ale Turkestanului, unde purtau haine specifice populaţiei de stepă – bonetă frigiană, tunică şi caftan, pantaloni lungi şi cizme – perşii au adoptat o ţinută de gală tot atât de somptuoasă ca şi aceea din vechiul Babilon. Amplificarea siluetei nu era însă realizată prin şaluri răsucite, ci prin lărgimea unor robe croite, cu poale trase în sus în faţă (probabil prin deplasarea spre faţă a răscroielii gâtului) şi cu mâneci plisate în evantai. Ţinuta solemnă, bogăţia ţesăturilor viu colorate, împodobite cu motive în rozete, barba şi părul buclat, ca şi unele piese ca pantalonii lungi şi pantofii şnuruiţi, alcătuiau un contrast izbitor cu simplitatea şi supleţea costumului grecesc din aceeaşi vreme.

Fenicienii, care au dominat comerţul în primul mileniu î.Hr., au răspândit produsele mesopotamiene în lumea Mediteranei.

Exerciţiu: descifrarea drapajului feminin din Tello,
Universitatea Naţională de Arte, Bucureşti

Palatul din Cnossos, Creta, cca. 1450 î.Hr.

COSTUMUL ÎN CRETA ŞI MICENE

Păr cârlionţat şi spirale de bronz

COSTUMUL ÎN CRETA

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Insula Creta, la distanţă egală de Europa, Africa şi Asia, a fost o verigă de legătură între continente, un centru comercial şi cultural însemnat între 2000 – 1400 î.Hr. (în vremea Imperiului Mijlociu egiptean şi a celui babilonian). După erupţia vulcanică distrugătoare din insula Santorini, civilizaţia cretană a fost transplantată pe solul european în Peloponez, la Tirint şi Micene, între 1500 – 1100 î.Hr., fiind asimilată de civilizaţia grecilor pe la anii 1000.

Cadrul artistic • Clădirea tipică, palatul, cum era cel din Cnossos, avea proporţii pe măsura omului, spre deosebire de imensitatea zdrobitoare a construcţiilor egiptene, şi era prevăzut cu instalaţii asigurând confortul (sistem de încălzire, ascensor etc.). Coloana-ţăruş, subţiată la bază, sugera silueta umană stând pe vârful picioarelor; în decoraţie domina linia în spirală din podoabele de sârmă de bronz răsucită, regăsită şi în decorul vaselor de ceramică, şi în cârlionţii coafurilor.

Tipul uman ideal nu mai tindea să întrupeze imaginea zeului, etern şi inaccesibil, ca în Egipt, ci îşi găsea perfecţiunea în tinereţe, graţie şi eleganţă. Vârsta preferată era mai aproape de adolescenţă, iar calitatea principală era agilitatea gimnastului.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Veşmintele conturau siluete de dimensiuni mai reduse, subliniind mişcarea. Importanţa sporită a femeii în societatea cretană (ea putând fi şi preoteasă) explică dominanta feminină a costumului.

Sculptural, corpul era subţiat prin talia strangulată, ca de viespe, accentuată de poziţia cambrată.

Coloristic, documentele oferite de picturile murale redau costume cu o cromatică vie, (vişiniu şi albastru ca marea).

Vas de Kamares, Creta, Muzeul din Phaistos

Pariziana, frescă, Palatul din Cnossos, Creta, Muzeul Heracleion

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, peste părul negru lung, în şuviţe ondulate, cu bucle pe frunte, prinţii purtau coroane de flori sau pene.

Pe trup, singura îmbrăcăminte era un şenti de pânză, acoperind şalele, care avea, spre deosebire de cel egiptean, o formă triunghiulară cu un colţ ascuţit în faţă, tras în jos de greutăţi, eventual de o reţea cu perle, şi putea fi alcătuit din două piese separate, fixate în cingătoare şi lăsând coapsele descoperite. Talia era strânsă într-un cordon lat din piele, ca un corset. Drept *bijuterii*, braţele şi picioarele goale erau împodobite cu brăţări colorate.

Zeiţa cu şerpi, secolul al XVI-lea î.Hr.,
Cnossos, Creta, Muzeul din Heracleion

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul era pieptănat cu cârlionţi rotunzi pe obraji (accroche-coeur). Ochii mari, apropiaţi, erau foarte fardaţi.

Pe trup, bustul era uneori dezgolit, ca în Egipt, vesta formată dintr-o broboadă necroită, având doar spate şi mâneci scurte; uneori aceasta era înlocuită de tunica de origine asiriană. Piesa tipică era fusta largă, cu benzi orizontale, probabil volane sau fuste suprapuse, prinsă în talie cu cordon-corset. Cuta verticală a fustei, din mijlocul feţei, rezultată probabil din împăturire, a făcut pe unii cercetători să creadă că este vorba de o fustă-pantalon. Deasupra, un şenti răscroit pe coapse dădea efect de şorţ.

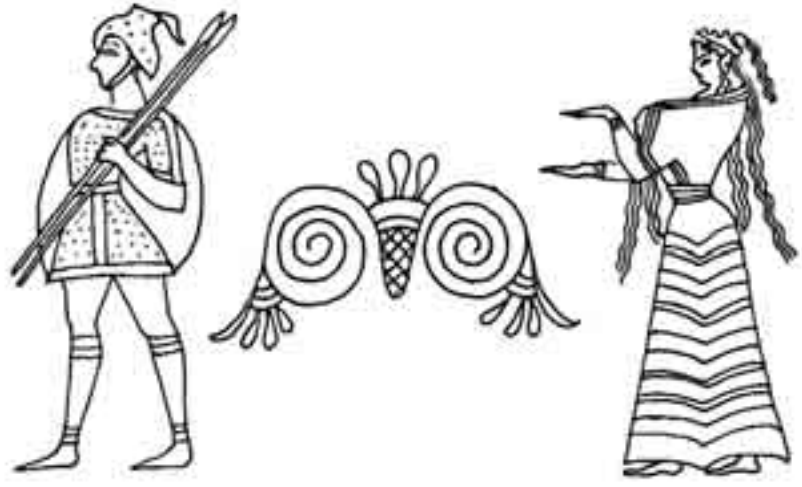
Costume cretane

Prinţul cu flori de crin, Cnossos,
secolul al XIV-lea î.Hr.

COSTUMUL ÎN MICENE

În cetatea cu ziduri ciclopice, locuitorii purtau costume de tip cretan, dar mai groase, adaptate condiţiilor climaterice mai aspre.

Costum micenian: ostaş, ornament, femeie



Tauromachia, frescă, cca. 1450 î.Hr., *Palatul din Cnossos*, Creta, Muzeul din Heraclion

Podoabe din sârmă de bronz, Halle Landesmuseum fur Vorgeschichte

COSTUMUL ÎN NORDUL EUROPEI, ÎN EPOCA BRONZULUI

Mini-jupa din mormântul de stejar

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Între 1500 – 1200 î.Hr., în timp ce în Egipt înflorea Imperiul Nou, în Mesopotamia domina Babilonul, iar civilizaţia miceniană se afla la apogeu, în nordul Europei trăiau populaţii în stadiul epocii bronzului.

Îndeletnicindu-se îndeosebi cu navigaţia, vânătoarea, creşterea vitelor, nordicii erau pricepuţi în lucrarea lemnului, cioplindu-şi corăbii, case şi morminte.

Se presupune existenţa unor schimburi comerciale cu regiunea mediteraneană, căreia aceştia îi furnizau chihlimbar, primind în schimb scoici, podoabe de bronz spiralate de tip cretan şi poate şi anumite forme de îmbrăcăminte.

Idealul uman e greu de reconstituit, din lipsa imaginilor reprezentând pe cei care au trăit pe atunci. În schimb, în Danemarca şi Germania s-au păstrat costume întregi în morminte din trunchiuri de stejar, despicate, scobite ca albii, apoi închise ermetic şi izolate de aer cu pământ şi pietre, şi ulterior acoperite de mlaştini, care le-au asigurat conservarea până în secolul al XX-lea, când au fost găsite.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Clima mai aspră cerea învelirea cu veşminte mai groase, strânse pe trup şi variind după sezon.

Sculptural, silueta era uşor îngroşată prin îmbrăcăminte, un strat de haine era mulat pe corp, lăsând libertatea mişcărilor, al doilea, larg, asigura un plus de căldură, conferind totodată prestanţă.

Costum feminin mini,
Copenhaga, Statens Museum for Kunst

de baie era răsucită o tunică necusută, închisă pe un umăr cu o curea de piele şi nasturi de os sau de bronz, strânsă în talie cu un şnur de lână. Deasupra se purta o pelerină ovală, formând guler-şal.
Printre piesele de îmbrăcăminte din morminte mai figura un şal îngust. Drept *încălţăminte*, pulpa piciorului era învelită în obiele, ca şi laba, vârâtă în opinci şnuruite, făcute din piele sau blană.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, se folosea plasa din păr de cal sau boneta împletită, ca un pătrat încreţit în frunte şi la ceafă.
Pe trup, se îmbrăca o bluză kimono, de croială ingenioasă, împodobită cu dantele croşetate, şi o fustă de vară, scurtă, (mini) răsucită de două ori în jurul taliei, făcută din şnururi prinse sus şi jos, amintind fustiţa de fibre vegetale purtată de

Costum bărbătesc din Trindhoj,
Copenhaga, Statens Museum for Kunst

Pictural, despre culorile costumului se ştie prea puţin; lâna era probabil vopsită cu esenţe vegetale, mai ales în brun şi galben.
Materialele folosite erau groase; la început croite din blănuri, hainele erau în al II-lea mileniu î.Hr. din ţesături de lână, unele flauşate, imitând blana, împodobite cu cusături sau împletituri.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pieptenii, pomezile şi cuţitele de ras găsite în morminte dovedesc îngrijirea părului şi raderea bărbii.
Capul era acoperit cu o bonetă înaltă, turtită în vîrf, din blană sau ţesătură de lână miţoasă.
Pe trup, peste pantalonii scurţi ca nişte chiloţi

Costum feminin de vară, costum bărbătesc, costum de iarnă (sus), tiparele lor (mijloc), căciulă, bonete şi opincă (jos)

africani, sau altă fustă de iarnă – lungă (maxi).
Ca *încălţăminte*, ciorapii-obiele şi opincile de piele erau ca şi cele bărbăteşti.
Principalele *accesorii* erau podoabele-bijuterii din sârmă de bronz în spirale, catarame, brăţări, inele etc. şi paftaua, ca un scut bombat, prinsă de femei pe piept sau la cingătoare, rămasă până azi în costumul popular din nordul Europei.
Aceasta s-a păstrat în costumele din nordul Germaniei ajungând până în Transilvania o dată cu migraţia saşilor, împodobindu-se ulterior cu pietre semipreţioase şi asortându-se cu celelalte podoabe, cordonul şi acele scufiei.

Templu în stil doric, Parthenonul,
secolul al V-lea î.Hr. Atena, Acropole

COSTUMUL ÎN GRECIA ANTICĂ

Construcţii necimentate şi veşminte necusute

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Pe teritoriul grecesc – în Peloponez, insulele Mării Egee, coasta de vest a Asiei Mici şi sudul Italiei, mai târziu în Macedonia – s-a constituit, începând din secolele IX – VIII î.Hr., civilizaţia elenică, element fundamental al civilizaţiei europene. Clima relativ blândă din aceste teritorii îngăduia acoperirea sumară a corpului, iar ocupaţiile principale – navigaţia şi păstoritul – cereau haine comode. Evoluţia societăţii greceşti spre democraţia sclavagistă a redus prăpastia dintre extremele sociale, păstrând doar pe cea dintre cetăţenii liberi şi sclavi.

Cadrul artistic • Templele, ca şi statuile Greciei antice nu impresionau prin dimensiunile zdrobitoare, ca în Egipt sau Mesopotamia, ci erau clădite mai pe măsura omului, stârnind admiraţia datorită armoniei depline a tuturor părţilor componente. În contextul culturii greceşti, bazată pe raţiune, frumuseţea era asociată structurii compoziţionale clare, mai mult decât bucuriilor tactile stârnite de material, ca în Orient. Costumul a urmat fidel evoluţia generală a stilurilor greceşti, reflectând dezvoltarea concepţiei generale antropocentrice, în diferitele ei etape.

EPOCA HOMERICĂ

(secolele IX–VIII î.Hr.)

Din Iliada şi Odiseea reiese că, în condiţiile de viaţă rudimentare din epoca războiului troian, grecii purtau haine simple dar viu colorate, potrivite tenului mediteranean şi soarelui puternic.

EPOCA ARHAICĂ

(secolele VII–VI î.Hr.)

Ca urmare a mişcărilor populaţiei (acheene, doriene, ioniene), s-a diferenţiat portul regiunilor vestice de al celor estice (redat în detaliu pe vasele de lut cu siluete negre).

În Apus, în special în sudul peninsulei italice, în cadrul ordinului doric, în ambianţa clădirilor cu volume masive, robuste, în statuile arhaice s-a cristalizat noul ideal uman, armonios construit, al Greciei antice.

STILUL DORIC

Trupul sănătos nu era ascuns, ci doar acoperit de haine, uneori foarte sumare, realizate prin draparea ţesăturii necroite.

Sculptural, costumul modela volume cilindrice, statice, animate **pictural** de culoarea motivelor decorative ţesute în **materialul** suplu, dar gros, al stofei de lână gen homespun.

Femei în peplos doric, *Vasul François*,
secolul al VI-lea î.Hr., Florenţa, Museo Archeologico

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul lung, bogat, coborând pe frunte, era rulat în coc sau împletit în coadă şi prins cu cordeluţă sau panglici; barba era însemnul vârstei mature.

Costume în stil doric

Templul în stil ionic dedicat Victoriei fără aripi, secolul al V-lea î.Hr., Atena

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul bogat era strâns în coc la spate sau era lăsat în şuviţe ondulate pe umeri.
Pe trup, tunica (peplos) era o ţesătură dreptunghiulară, răsucită în jurul trupului, în formă tubulară, destul de strâmtă şi rigidă, prinsă pe umeri cu ace (spatele peste faţă), marginea răsfrântă formând un ilic. Cele două ace-broşe erau legate între ele cu un lănţişor.
Pelerina (himation) avea dimensiuni de şal mic sau de broboadă mare.

STILUL IONIC

În est, corespunzând ordinului ionic de pe coasta Asiei Mici, arhitectura şi decoraţia aveau forme mai elegante şi delicate, mai bogat ornamentate, cu unele influenţe orientale, coloana subţire cu caneluri fine şi capitel cu volute fiind uneori înlocuită de cariatidă. Şi îmbrăcămintea era mai luxoasă, mai ales cea feminină, din pânză subţire apretată şi plisată cu unghia, stând mai ţeapănă, mai puţin mulată pe corp. Peplos-ul (similar chitonului bărbătesc) era de lărgime dublă (pentru plisare) şi ridicat în talie printr-un cordon ascuns, formând un fald ca o bască (kolpos).

Coră, secolul al V-lea î.Hr., Atena, Muzeul de pe Acropole

COSTUMUL MASCULIN

Pe trup, tunica (chiton) dreptunghiulară, prinsă pe umăr, era scurtă pentru uzul zilnic şi lungă pentru ceremonie, împodobită cu motive decorative (dedesubt se purta, probabil, o legătură pe şale, gen şenti). Pelerina (himation) de aceeaşi formă, drapată liber, mai mică pentru militari sau mai mare pentru civili (hlamida) era purtată şi singură, fără chiton.
În picioare cetăţenii liberi încălţau sandale, pe când sclavii umblau desculţi.

Costum bărbătesc în stil ionic

Vasul Hercule, 520 î.Hr., Paris, Luvru

Friza Parthenonului,
secolul al V-lea î.Hr., Atena, detaliu

Friza Parthenonului,
secolul al V-lea î.Hr., Atena, detaliu

Friza Parthenonului, secolul al V-lea î.Hr., Atena

EPOCA CLASICĂ

(secolele V – IV î.Hr.)

Odată cu formarea stilului clasic grecesc, la Atena s-au contopit ordinele doric şi ionic în construcţiile Acropolei, ca în templul Parthenonului.

Idealul de frumuseţe cel mai înaintat al societăţii de democraţie sclavagistă, rezultat dintr-o armonioasă dezvoltare psihofizică, plin de forţă şi demnitate, a fost întrupat de sculpturi, ca de pildă Doriforul de Policlet, Zeus sau Atena de Fidias. Pornind de la observarea directă a nudului pe terenurile de sport, artiştii plastici au formulat antropometria clasică greacă, descoperind în relaţiile dintre părţi şi dintre acestea cu întregul o armonie organică. Între etajele feţei era, de asemenea, un raport echilibrat, nefiind exagerate nici fruntea, asociată cu activitatea intelectuală, şi nici maxilarele, exprimând forţa, iar nasul grecesc, în continuarea frunţii, fără scobitură între ochi, contopea etajul superior (cerebral) cu cel median legat de simţire. Simetria perfectă dintre partea dreaptă şi cea stângă dădea feţei statuilor clasice o lipsă de expresie, o impasibilitate inumană. Aceasta ar putea fi explicată probabil şi prin modelele actorilor din teatru care, purtând mască, nu jucau prin mimică, ci doar prin gesturi vizibile de la distanţă.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

După războaiele cu perşii, în epoca mişcărilor patriotice, în costum s-au accentuat trăsăturile locale, vizibile mai ales în draparea liberă a hainelor pe corp.

Sculptural, ţesătura suplă, prinsă doar uşor pe umeri şi în cordon, sublinia atitudinea trupului, căzând în falduri verticale în poziţie dreaptă şi formând pliuri oblice la cea mai mică mişcare, ca în pasul schiţat de cariatidele Erechteionului.

Pictural, coloritul era intens şi variat, redat fidel de figurinele de Tanagra, şi nu de statuile de marmură albă.

Materialul folosit era stofa din lână, ca în costumul din cadrul stilului doric, dar mai subţire şi mai uşoară.

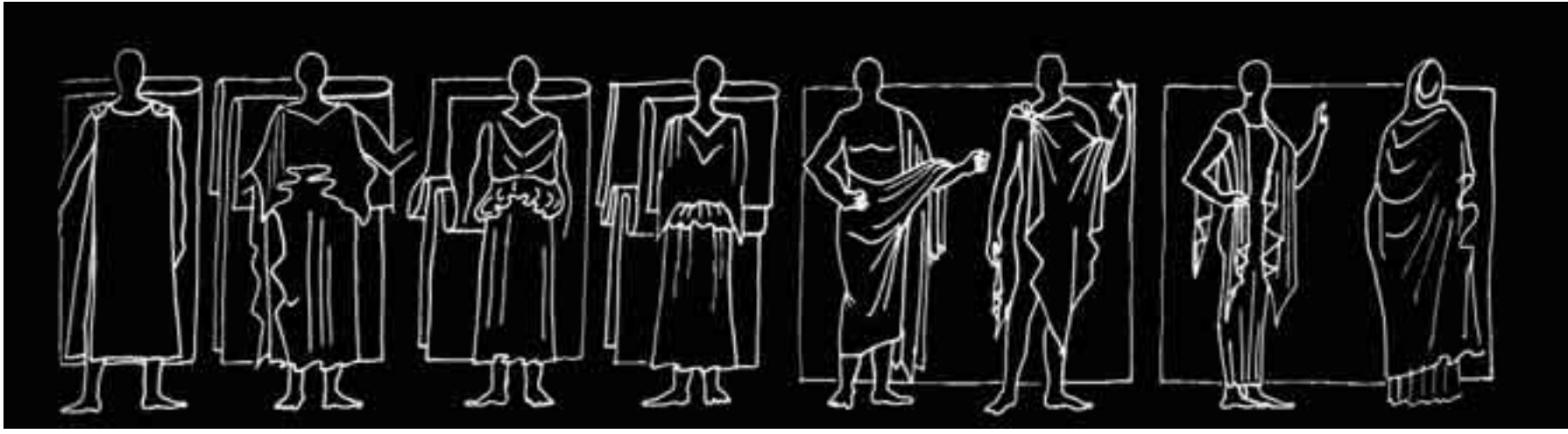
COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul era tuns scurt, în bucle, faţa tinerilor era rasă, pe când bătrânii sau demnitarii aveau barbă (ca Zeus şi Pericle). Se purtau pălării din piele sau fetru, rotunde, fără bor, ca o jumătate de sferă (pilos) sau înalte, cu bor, ca aceea a lui Hermes (petasos), sau boneta frigiană, cu moţ spre faţă (întâlnită şi azi în Portugalia sau Italia).

Pe trup, un ştergar înnodat, formând un fel de slip, era singura îmbrăcăminte a sclavilor la muncile câmpului, la culesul strugurilor sau măslinelor. Sclavii mai purtau, eventual, un chiton scurt prins pe amândoi umerii sau doar aşezat pe umărul stâng, lăsând mâna dreaptă liberă. Chitonul scurt era îmbrăcat zilnic şi de sportivi sau

Cariatidă, templul Erechteion, secolul al V-lea, Atena, Acropole

Simetria feţei: *Capul blond*, secolul al V-lea î.Hr., Atena, Muzeul de pe Acropole



Drapaje greceşti în epoca clasică: chiton-peplos simplu, cu diploidion, cu colpos, cu diploidion şi colpos, himation masculin şi feminin

Statuetă de Tanagra, secolul IV - I î.Hr., Paris, Muzeul Luvru

meşteşugari. Pentru ceremonii, demnitarii şi oratorii, dar şi actorii şi muzicanţii se înveşmântau în chiton lung până la glezne.

Pelerina (himation) era drapată fără a fi prinsă. Ea se purta şi fără chiton, putea fi aşezată oblic pe umărul stâng, lăsând umărul drept gol, sau se putea îmbrobodi până la bărbie. Ca să cadă bine, avea greutăţi cusute la colţuri.

În picioare se purtau sandale.

COSTUMUL MILITAR

Pe cap, coiful metalic se deosebea prin creasta ca de cocoş, alungită antero-posterior, apărând de sabie coloana vertebrală.

Pe trup, peste chitonul de lână, scurt, era îmbrăcată cuirasa ca un pieptar, acoperind tot trunchiul, din piele sau pânză cu plăci de metal, completată de apărătoare pentru braţe (brasarde) şi *picioare* (jambiere). Pelerina scurtă (clamis) din lână călduroasă, roşie-brună, acoperea umerii, lăsând libere mişcările.

Armele erau: sabia cu teacă dreptunghiulară, lancea, pumnalul şi scutul circular bombat.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, coafurile puneau în valoare părul bogat, pieptănat simetric, cu cărare la mijloc şi coc

Statuetă de Tanagra, secolul IV - I î.Hr., Berlin, Antiquarium

Atena cu cască, secolul al V-lea î.Hr.,
Atena, Muzeul de pe Acropole

susţinut de panglici sau eşarfă lată. Culoarea preferată era blond-roşcat (de exemplu coafura „lampadion"). Pe stradă, capul era acoperit cu basma răsucită şi legată la spate sau cu pălărie de pai cu coşuleţ, peste himation.

Pe trup, tunica (peplos) largă, drapată era piesa principală purtată prin casă, permisă şi sclavelor. Nu mai avea motive ţesute, ci doar borduri colorate, şi era despicată pe dreapta sau cusută. Lărgimea ţesăturii putea fi lăsată de pe umeri pe braţe, formând mâneci prinse cu nasturi din loc în loc. Cu timpul, volanul răsfrânt (diploidion) a devenit o piesă separată, ca o bluză. Mantia (himation) era obligatorie pe stradă, acoperind capul şi lăsând să se vadă doar ochii şi nasul.

În picioare se încălţau sandale.

Victorie legându-şi sandaua, secolul
al V-lea î.Hr.,Templul Victoriei Aptere, Atena

Sofocle, secolul al V-lea î.Hr.,
Roma, Museo Laterano

Ca accesorii, păstrând efectul de ansamblu al siluetei, bijuteriile erau mărunte, putând fi văzute doar de aproape, şi suple, ca şi faldurile mobile ale veşmintelor, fiind, de aceea, alcătuite din piese mici, articulate cu lănţişoare, formând coliere, cercei, brăţări.

Pălării greceşti necusute

EPOCA ELENISTICĂ

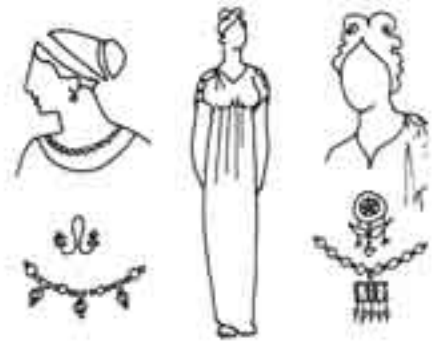
(secolele III - I î.Hr.)

În noile state-monarhii orientale sclavagiste – închegate pe ruinele imperiului lui Alexandru cel Mare din secolul al IV-lea î.Hr.– cultura şi-a pierdut treptat caracterul democratic, iar arta măsura umană, ajungându-se la supradimensionări în arhitectură şi decoraţie (ca de exemplu în mausoleul din Halicarnas). În Egipt, Mesopotamia, Pergam, Rhodos etc. tradiţiile greceşti s-au îmbinat cu cele orientale. Principiul frumuseţii obţinute prin perfecta armonizare a formei a fost înlocuit cu predilecţia pentru o ornamentare strălucitoare, bogată, mascând proporţiile. Şi în costum au pătruns mode asiatice cerute de luxul curtean. S-au introdus în Grecia bumbacul şi mătasea, în insula Cos se ţesea un nou material foarte subţire, „coan", rochiile erau brodate cu fir de aur şi argint, bijuteriile erau mai complicate.

Costumul de teatru avea rolul de a contura personajul în condiţiile scenei în aer liber, corectând prin supradimensionare efectul de emaciere a luminii. Figura era amplificată prin mască (născută în serbările dionisiace), aceasta având rolul de a fixa şi accentua trăsăturile personajelor interpretate doar de bărbaţi şi de a dirija vocea ca o pâlnie. Executată din pânză

Draparea peplosului,
exerciţiu Universitatea Naţională de Arte Bucureşti

Stilul lui Scopas: *Grecoaică pe stradă*,
secolul al II-lea î.Hr., N.Y., Metropolitan Museum



Coafuri şi bijuterii din Grecia antică

apretată, modelată şi pictată, strânsă cu curele, masca a evoluat în pas cu sculptura, de la surâs stereotip arhaic la linişte clasică, apoi, în elenism, la grimasă.

Supradimensionarea era obţinută prin peruca înaltă (oncos), vătuirea costumului, împodobit cu ornamente mari şi intens colorate, ca şi prin încălţămintea specială, cu talpa groasă până la 30 de centimetri (coturni).

PE TERITORIUL ROMÂNIEI

Grecii au întemeiat colonii pe ţărmul Mării Negre, la Tomis (Constanţa), Callatis (Mangalia), Histria etc. Statuetele din lut colorate de tip Tanagra, lucrate aici, redau fidel costumaţia purtată în aceste centre, cu care localnicii geto-daci aveau, desigur, schimburi continue.

Sanda grecească

Templul lui Lakshmana din Khajuraho,
secolul al XI-lea, India

Buddha (care a trăit în secolul al V-lea î.Hr.) era la început pomenit în imaginile sacre doar aluziv – în faţa tronului său gol se vedeau pe jos doar urmele tălpilor lui.
După incursiunea grecilor, Buddha a fost reprezentat în drapajul specific acestora, dar cu un aspect mai convenţional. Semnele lui distinctive sunt protuberanţa din vârful capului (simbolizând înţelepciunea) şi urechile mari cu lobul alungit de purtarea cerceilor în vremea cât a trăit princiar (sugerând că aude tot ce se petrece în lume).
Cadrul artistic • Arta Indiei s-a distins în toate timpurile printr-o luxuriantă vitalitate, exprimată atât de arhitectura templelor cu forme prolifice

Cuplu, relief din Nagarjuniconda Amaravati,
secolul II - IV, India

COSTUMUL ÎN INDIA

Temple din sculpturi şi îmbrăcăminte din bijuterii

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Civilizaţia Indiei, ale cărei începuturi datează din mileniul al III-lea, ca şi cele din Egipt sau China, s-a afirmat cu deosebită originalitate în epoca de înflorire a Greciei antice, în prima jumătate a mileniului I î.Hr., când brahmanismul ca şi budismul consemnau aspra stratificare socială a statului sclavagist.
Legăturile cu celelalte state ale Orientului Antic, apoi cu lumea mediteraneană (prin campaniile lui Alexandru cel Mare) au permis unele interferenţe, vizibile atât în artele plastice, cât şi în costum.

Apsara din Tra-kien, Campa, Tourane,
Vietnam, Musée Archéologique

de vegetaţie exotică (de exemplu cele de la Mavalipuram sau Ellore, din secolele VI–VIII), cât şi de sculptura şi pictura reprezentând oameni sau animale, cu volume expansive, siluete unduioase.
Idealul de frumuseţe în India a fost întotdeauna impregnat de o firească senzualitate, prezentă şi în imaginile care împodobeau templele; trupul se înfăţişa ca o plantă plină de sevă, neted, rotund, cu gesturi graţioase de dans.
Din evoluţia milenară a costumului indian se desprind câteva constante.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Clima caldă nu cerea acoperirea corpului, în schimb nevoia unor distincţii sociale foarte complicate a dus la diferenţieri costumare, prin formă şi culoare (vizibile în special în

Femeie în sari, secolul al II-lea, Mathura, India, Muzeul de Arheologie

marea varietate a turbanelor) ca şi prin averea etalată în mulţimea bijuteriilor.

Veşmintele de bază erau necroite (pantalon, mantie, turban), asemenea celor greceşti, dar drapate în linii şerpuite.

Sculptural, trupul era pus în valoare, strâns mulat de drapaj, reliefând volume mari, sferice sau cilindrice.

Pictural, acestea erau unificate de pete mari de culoare, în cadrul cărora intervenea, ca o vibraţie măruntă, decorul imprimat sau brodat ca şi licărirea bijuteriilor. Coloritul cunoştea o infinită bogăţie de nuanţe, peste două sute.

Materialul principal al veşmintelor era în India bumbacul (ca mătasea în China, inul, în Egipt sau lâna, în Mesopotamia), în ţesături subţiri, străvezii.

Bijuteriile de aur sau de argint cu pietre preţioase constituiau o componentă însemnată a costumului, lanţurile şi colierele atârnate la gât, în talie, pe coapse şi la încheieturi alcătuind uneori singura îmbrăcăminte a personajelor sacre şi a dansatoarelor.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, turbanul era purtat de hinduşi, precum şi de musulmani mai târziu, marcând deosebiri de religie, castă, sectă, familie (cel mai frecvent era alb şi roşu, putând avea toate culorile curcubeului, rar negru). Faţa era rasă, uneori cu barbă.

Pe trup, deseori gol, peste şale era înnodat doar un ştergar. Dintr-o bucată mai mare de ţesătură răsucită în jurul fiecărui picior puteau fi drapaţi pantalonii lungi (dhoti), prinşi cu cingătoare.

Picioarele erau goale sau cu sandale.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul negru, bogat, era strâns într-un coc mare, lăsat pe ceafă.

Pe trup, în antichitate, ţinuta de ceremonie fiind cu bustul gol – ca în Creta – mai târziu o bluză scurtă cu mâneci scurte (şoli) acoperea doar pieptul. Peste o fustă lungă, eventual înlocuită cu pantaloni de tip dhoti, era drapat principalul veşmânt, un văl dreptunghiular (sari) acoperind şoldurile, trecând oblic peste piept şi putând fi tras pe cap în prezenţa străinilor.

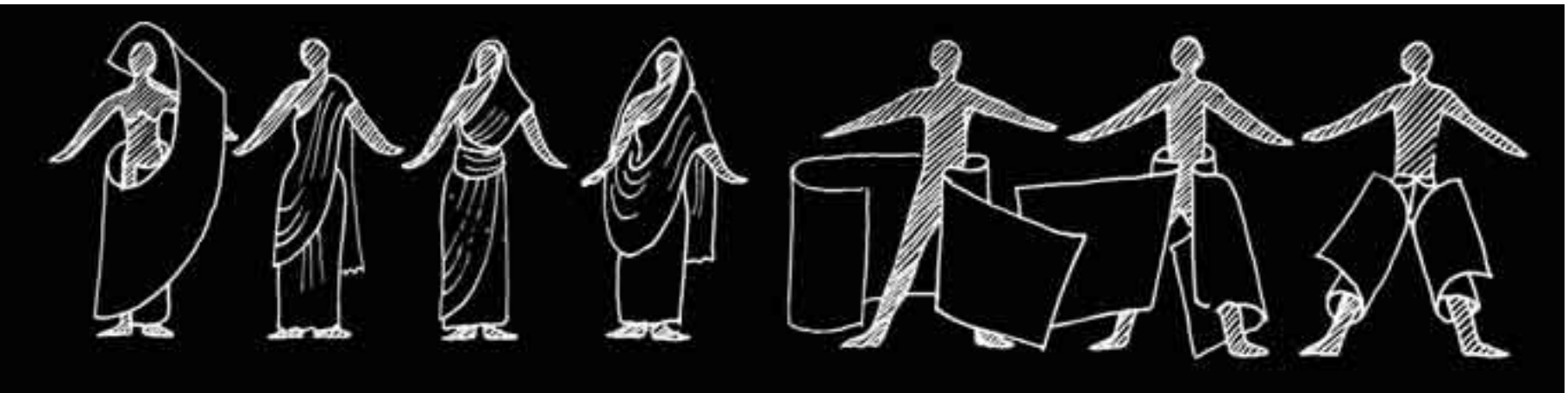
Picioarele erau goale.

Bijuteriile erau bogate, plasate pe întreg corpul. Pe aripa nasului era prins un inel sau era încrustată o piatră preţioasă (dăruită de logodnic şi menită să stea mereu „sub ochi"), urechile erau perforate de jur împrejur de câte zece găuri pentru cercei, mai multe coliere erau petrecute după gât şi în jurul taliei, brăţări strângeau încheieturile mâinilor şi gleznele, iar inelele împodobeau degetele de la mâini şi de la picioare.

EVOLUŢIA COSTUMULUI În evul mediu (secolele X – XV), India a fost ocupată treptat de musulmani, rezultatele asimilării creatoare a artei islamice fiind vizibile mai ales în epoca următoare Renaşterii europene (secolele XVI – XVII).

În această perioadă arta Indiei a fost cunoscută mai ales prin circulaţia unor obiecte de artă decorativă ca armele damaschinate sau şalurile de Kaşmir. În perioada stăpânirii islamice, deoarece musulmanii cuceritori erau opriţi de a lua ceva de la femei, indienii îşi investeau averea în bijuteriile soţiilor lor.

Diferite moduri de a drapa sariul indian şi draparea pantalonului *dhoti*, reconstituirea autorului



Flautist, Mormântul leoparzilor, secolul al V-lea î.Hr.,Tarquinia

Ostaşi etrusci, Roma, Vila Giulia

COSTUMUL ETRUSC

Italia, înaintea Romei

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Arta, ca şi costumul etrusc, au format veriga de legătură între tradiţia precedentă grecească şi cea următoare, romană, Etruria având un rol similar cu cel al Cretei între Egipt şi Europa.

Etruscii, veniţi din Asia Mică la începutul primului mileniu î.Hr., au format principala populaţie în centrul peninsulei italice, între fluviul Arnus la nord şi zona Pompei la sud, atingând apogeul culturii în secolele VI – V î.Hr.

Cadrul artistic • Influenţaţi de civilizaţia şi arta Greciei arhaice, dar şi de cele orientale, etruscii au creat o arhitectură proprie, fortificată, o sculptură şi o pictură remarcabile prin vigoare şi ritm, creând premisele artei romane (de exemplu Apollo din Vei, amintind statuile câmbitoare greceşti, picturile reprezentând dansuri din Mormântul leoparzilor etc.).

Idealul de frumuseţe umană era mai robust decât cel grecesc, cu trupul mai bine legat; prin costum se urmărea alungirea siluetei (cu ajutorul bonetei înalte şi al pantofilor cu vârful ascuţit), în sensul statuetelor filiforme găsite în morminte, care l-au inspirat pe Giacometti.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Îmbrăcămintea pornea de la cea de origine mesopotamiană, cu cămaşa croită, cu mâneci, ca şi de la cea grecească, drapată liber, păstrând cele două straturi, dar acordând o mare importanţă himationu-lui, care va deveni toga.

Ofranda cupei, Mormântul baronului, secolul al VI-lea î.Hr., Tarquinia

Dans, Mormântul din Ruvo, secolul al V-lea î.Hr.
Napoli, Muzeul Naţional

Sculptural, costumul încerca să amplifice trupul atât pe verticală, prin lungirea extremităţilor, cât şi pe orizontală, prin draparea mantiei pe lat.
Pictural, etruscii preferau culori tari, majore, vizibile în picturile funerare.
Materialele folosite par să fi fost foarte diverse, după originea lor europeană sau asiatică.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Capul era înălţat de boneta de forma unui stup, iar părul era prins deseori într-o plasă.

Pe trup era îmbrăcat un chiton drapat sau o tunică strânsă pe corp. Pelerina purtată cu sau fără chiton era însă piesa cea mai importantă. Ţesătura dreptunghiulară, colorată, eventual cu borduri contrastante, era pliată pe diagonală şi aşezată în diferite feluri: pe spate, ca o pelerină, sau în faţă cu capetele aruncate peste umeri sau înfăşurată ca o fustă lungă. În toate cazurile, cutele curbe ale drapajului prefigurau toga.
Încălţămintea, închisă, cu vârf ascuţit şi ridicat, era alungită la călcâi (ca şi cea a hitiţilor din Asia Mică, aşa cum va reapare în gotic) sau îmbrăcând gleznele, ca cizma.

Afrodita, secolul al V-lea î.Hr., Paris, Luvru
Umbră, Volterra, Muzeul Etrusc

Pereche, sarcofag, Caere,
secolul al VI-lea î.Hr., Paris, Luvru

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, coafura era înălţată de diademe, deseori cu perle, iar pălăria era înaltă, la fel cu cea bărbătească.
Pe trup, chitonul doric şi ionic au fost preluate pe rând, ca şi tunica mulată pe trup, acoperite cu pelerina largă, deseori în culori contrastante.
Încălţămintea era ca şi cea bărbătească.

Colosseum, secolul I, Roma

COSTUMUL ÎN ROMA ANTICĂ

Curba arcului în faldul togii

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Constituită ca republică la finele secolului al VI-lea î.Hr., Roma a cucerit ţările din bazinul Mediteranei, Galia, Peninsula Balcanică şi Asia Mică în secolele II – I î.Hr., alcătuind cel mai mare imperiu al Europei antice în secolele I – IV d.Hr., cu o remarcabilă civilizaţie şi cultură. Experienţa popoarelor lumii antice şi în special civilizaţia şi arta Greciei au fost răspândite în Europa datorită întinderii statului roman din Italia până în Anglia, în Spania, pe Coastele Mării Negre şi în Iran.

Atrium roman, secolul I, Pompei, Casa Vetti

Cadrul artistic • Pentru administrarea vastului teritoriu, romanii au construit şosele, apeducte, au clădit stadioane, bazilici şi temple de mari dimensiuni, deseori cu planuri rotunjite (ca Pantheonul), cu ziduri masive şi deschideri în arcuri semicirculare, cum sunt cele de la Colosseum şi au amplificat locuinţele, cu mai multe etaje.

Idealul uman • Mai mult ingineri decât arhitecţi, istorici şi prozatori decât poeţi, romanii erau mai puţin înclinaţi să caute frumuseţea atemporală, preţuind mai degrabă virtuţile utile statului: forţa de convingere a oratorului, bărbăţia şi stăpânirea de sine a militarului. Tipul preferat era sportiv, dar mai vânjos decât cel grecesc, cu umeri mai laţi, gâtul mai gros, iar costumul amplifica ponderea şi prestanţa.

Idealul de frumuseţe feminin a evoluat, de asemenea, de la armonioasa echilibrare a tuturor însuşirilor umane, realizată în modelele Greciei clasice, apreciate în Roma republicană, la afirmarea superiorităţii rangului prin forme măreţe şi bogăţie ostentativă, prezente şi în elenism şi reluate în Roma imperială.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Pornind de la o vestimentaţie sobră în vremea republicii, costumul a devenit în imperiu modalitatea diferenţierii bărbaţilor de femei, a cetăţenilor liberi de sclavi sau a romanilor de străini (ca un mijloc de discriminare).

În comparaţie cu costumul grecesc, destul de asemănător pentru ambele sexe, în cel roman îmbrăcămintea bărbătească – potrivită funcţiilor publice – s-a deosebit de cea

Împăratul Octavian Augustus, secolul I, Roma, Museo delle Terme

feminină, destinată vieţii retrase în interior.

Sculptural • Pe când costumul feminin a rămas mai departe de croială grecească, cel masculin a dezvoltat drapajul etrusc în togă, amplificând silueta şi mascând în parte corpul prin pliurile curbe, independente de mişcare.

Pictural, culoarea în îmbrăcămintea bărbă-

Evoluţia tunicii, (purtată sub togă şi după dispariţia togii), draparea togii pe tiparul ei

tească avea semnificaţii sociale precise, marcând rangul, funcţia, vârsta etc.; costumul feminin era mai variat, veşmintele având faţa şi dublura de tonuri diferite.

Materialele folosite erau ţesături din lână mai groase pentru hainele bărbăteşti, subţiri şi fine pentru cele feminine, însoţite de multe bijuterii.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul lung şi barba, din primele secole, au fost înlocuite în epoca clasică de părul scurt şi faţa rasă care conveneau vieţii practice, soldăţeşti, urmând ca la sfârşitul imperiului, o dată cu creştinismul, să revină barba. Cununa de laur, din frunze naturale, apoi din aur, era însemn al triumfului. În călătorie se purtau pălării asemănătoare celor greceşti sau glugi.

Pe trup, tunica, o cămaşă din lână albă, simplă, prinsă pe umeri ca un chiton, fără mâneci, mai târziu croită cu mâneci după model oriental, era purtată de oricine, cu sau fără togă. Felul cum era strânsă cu centura deosebea stările sociale: soldaţii o ridicau cel mai sus, pentru a se putea mişca liber, iar fără cordon era semn de mare delăsare sau sărăcie. Prin înnădirea pe verticală a mai multor fâşii de pânză îngustă (ţesută la război de casă), bordurile colorate (cum sunt marginile galbene ale pânzei din care se fac cămăşile ţărăneşti la noi) formau dungi, „clavi", folosite ca semne distinctive sociale. Cele de purpură erau late (tunica laticlavia) pentru senatori, înguste (angusticlavia) pentru cavaleri. Tunica din purpură brodată cu aur (palmata) întovărăşea „toga picta" a împăraţilor.

Toga din stofă de lână (de dimensiuni de aproximativ 5 x 3,5 m) era uşor rotunjită la colţuri, pliată în două pe lungime şi drapată de mai multe ori în jurul corpului, blocând braţul stâng, şi dădea o înfăţişare masivă, supradimensionată. Toga în culoarea naturală a lânii, mai scurtă, constituia îmbrăcămintea cetăţenilor obişnuiţi, fiind albită (candida) pentru funcţionarii publici şi bătrâni. Şi toga putea fi împodobită cu benzi (clavi) de purpură (pretexta, adică preţesută dinaintea croirii), indicând funcţii oficiale, de magistraţi şi preoţi, iar în întregime purpurie (de la roşu la bleumarin) pentru consuli şi împăraţi. Cea din purpură cu aur (picta) era purtată de generali în triumf, apoi numai de împăraţi, (veşmântul preţios aparţinând statului). Toga mai putea fi cenuşie-brună (sordida) pentru delincvenţi sau neagră în semn de doliu. Sclavii şi străinii purtau mantia dreptunghiulară grecească (pallium).

EVOLUŢIA COSTUMULUI

Toga, la început mai puţin amplă, s-a lărgit la maximum în epoca imperială. În ultima perioadă a istoriei Romei, când mulţi străini au pătruns în administraţie – ajungând chiar împăraţi – toga, nemaiavând rolul de a-i deosebi pe cetăţenii romani de cei străini, şi-a pierdut importanţa, fiind păstrată doar de

Sanda romană cu călcâi

Inel cu camee, secolul I, găsit la Poiana, jud. Galaţi, Bucureşti, Muzeul Naţional de Istorie

Femei romane, Vila Misterelor, Pompei, 30, î.Hr.

Ostaşi romani, *Columna lui Traian*, secolul I, Roma

bătrâni şi rămânând la urmă numai veşmânt de înmormântare. Treptat, toga a fost înlocuită pentru uzul zilnic cu piese mai practice, ca mantaua soldăţească, iar pentru costumele de ceremonie cu cămaşa lungă şi foarte largă (dalmatica), purtată de împăraţi, începând cu Diocleţian, apoi din secolul al IV-lea şi de clericii creştini. Pelerina semicirculară, ca un clopot, cu sau fără glugă, din stofă de lână miţoasă sau piele (paenula), îmbrăcată de ţărani, soldaţi, sclavi, apoi de orăşeni, numai pe vreme rea, s-a răspândit cu timpul, fiind permisă chiar senatorilor din secolul al III-lea d.Hr.

În aceeaşi epocă şi mantia de blană a fost preluată de Roma, de la germani, ca şi pantalonii până sub genunchi.

Încălţămintea era importantă în costumul roman, având în vedere distanţele care trebuiau parcurse pe jos; în casă se purtau sandale (solae), care se descălţau la masă, fiind permise şi sclavilor, pe când pe stradă se purtau pantofii (calceus) care se deosebeau, ca şi toga, în funcţie de starea socială, după culoare: din piele brună pentru cetăţenii Romei, negri pentru senatori şi roşii pentru patricieni. La ţară, pe drumurile noroioase, se încălţau bocanci. La Roma se producea încălţăminte în mare cantitate, cizmarii fiind grupaţi în una din principalele bresle – colegii – , dar se importau şi papuci orientali (dreptul şi stângul la fel).

COSTUMUL MILITAR

Pe cap, casca din piele şi metal sau numai din metal era de tip grecesc, dar cu creasta mai mică, eventual din păr de cal sau pene, sau numai cu inel pentru agăţat în timpul marşului.

Pe trup, tunica, ruginie, era mai scurtă decât a civililor. Cuirasa (lorica segmentata) era din piele, cu plăci tari din talpă sau metal aplicate pe umeri şi torace, sau din anouri (zale). Paveze din metal sau din piele apărau braţele şi gambele. Pantalonii, preluaţi de la gali, lungi până sub genunchi (bruch sau cracae) au fost adoptaţi şi de civili din secolul al III-lea d.Hr. Mantaua dreptunghiulară, prinsă pe umărul drept cu fibulă, diferea după dimensiuni: mai lungă pentru comandanţi (paludamentum), mai scurtă, din lână de culoare închisă, pentru soldaţi (sagum).

Încălţămintea consta din sandale înalte cu călcâi compact, prinse cu curele, iar pentru ofiţeri, din pantofi (calceus) cu şine de metal bătute pe tălpi (caliga sau caligula).

Armele constau din săbii, suliţe şi catapulte cu care se aruncau pietre peste ziduri.

Costumul militar, practic, potrivit vieţii active prin noile piese introduse de la popoarele nordice, s-a extins în rândul populaţiei civile, formând baza costumului european din perioada evului mediu.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, coafura de tip grecesc, cu coc, a fost dezvoltată şi complicată, atingând apogeul în epoca imperială. Supradimensionarea era obţinută prin crearea unor coafuri în diademă, cu bucle artificiale sau cozi false, sau prin peruci întregi din părul sclavelor nordice (de unde moda părului blond), împodobite cu ace, perle etc. Poetul Ovidiu scria despre coafuri în Arta iubirii:

„Sunt felurite frizuri. Alegând-o pe cea potrivită, / Cereţi oglinzilor sfat, căci în oglinzi sunt idei… / părul prelung şi bogat îi stă uneia bine. O alta / şi l-a legat în panglici strâns peste tâmple şi lins. / Una îşi prinde în păr, c-o pricepere fină, agrafe / Alta în plete a iscat leneşe valuri de mări / însă cum nu poţi număra nicidecum în viaţă / Câte albine-s în roi, câte jivine-s în Alpi, / Nu voi putea număra numeroasele voastre tertipuri / De-a vă friza uimitor. Moda le schimbă mereu".

Capul nu era mereu acoperit (ca în Grecia), ci doar pentru ritualuri, cu un văl, iar pe stradă cu pălării de soare (petasos) sau pentru călătorie, cu glugă.

Femeie cu perucă, secolul I, Roma, Museo Capitolino

Brăţară şarpe, secolul I, Roma

Pe trup, a apărut un al treilea strat (tunica intimă) din pânză sau mătase şi un chilot şi un fel de sutien, din benzi drepte de pânză, (purtate singure de sportive). Rochia (stola), ca şi peplosul grecesc, denumit la Roma peplum, era lungă până la pământ, eventual cu trenă, cu mâneci sau fără, de obicei din ţesături subţiri, transparente, din lână, bumbac sau mătase în culori deschise (verde ca marea, gălbui etc.) deseori cu broderii la tiv. Era strânsă cu cordon şi uneori şi cu bretele încrucişate, susţinând sânii. Mantia (palla), echivalentul togii, era ca şi himationul grecesc, numit la Roma pallium, dreptunghiulară, din lână, cu dublură de altă culoare, putând fi înlocuită cu pelerina de călătorie (paenula).

Ca *încălţăminte*, pantofii (calceus) erau mai variat coloraţi, albi, roşii, verzi, galbeni etc.

Bijuteriile, la început sobre, erau în epoca imperială mari, vizibile de la distanţă: cercei mari, brăţări cu multe cercuri, cu cap de animal, în formă de şerpi, inele cu pecete, camee sau pietre colorate tăiate fără faţete, fibule ca mari agrafe etc.

Războinic viking, figurină de bronz din Naestved, Zealand, Muzeul Naţional al Danemarcei

Costumul, potrivit unei clime mai reci, cuprindea piese croite, strânse pe corp, din piele, blană sau stofă, haine şi pantaloni strâmţi. Considerate de romani ca o dovadă a lipsei de civilizaţie, ele au fost adoptate totuşi pe rând de armatele de ocupaţie care, cu spirit practic, le-au recunoscut utilitatea.

Din portul propriu-zis al acestor popoare s-a păstrat foarte puţin, mai ales din pricina obiceiului incinerării morţilor. In afara scuturilor şi a coifurilor cu coarne au mai rămas doar podoabe metalice, coliere răsucite purtate la gât de bărbaţi (torques), brăţări, cercei, agrafe (fibule), catarame, nasturi din aur sau argint, cu coral sau emailuri.

Practicile vestimentare folosite în nordul Europei erau, de fapt, aceleaşi cu cele cunoscute pe aria de origine a popoarelor nomade, în stepele Asiei.

COSTUMUL POPOARELOR DE STEPĂ

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În stepele din centrul Asiei trăiau în mileniul I d.Hr. popoare de păstori nomazi: hunii, sciţii, sarmaţii, care au migrat în diferite etape atât în vest – spre Mesopotamia şi Europa, cât şi în est – spre China, sau către sud – spre India.

Cadrul artistic • Locuind în corturi – cum sunt şi astăzi iurtele mongolilor – şi transportându-şi din loc în loc gospodăria, ei au folosit drept obiecte uzuale, dându-le o formă artistică, vasele din lut sau metal şi ţesăturile din lână (covoare, şaluri etc.).

Idealul uman • Stăpânul stepei era călăreţul, mereu pe cal, puternic şi suplu.

Colan torques celtic, secolul al II-lea î.Hr., Stuttgart, Landesmuseum

COSTUMUL ÎN AFARA IMPERIULUI ROMAN

Pantaloni şi coarne în pădurile transalpine

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Roma îşi întinsese imperiul în cea mai mare parte a Europei, supunând populaţiile locale. La nordul Alpilor, galii şi germanii, romanizându-se treptat, au transmis cuceritorilor unele sugestii vestimentare. Spre deosebire de romani, cu faţa rasă, drapaţi în faldurile togii, nordicii aveau o înfăţişare „barbară", mai aproape de natura sălbatică şi de lumea fiarelor, purtând mustăţi şi plete, mantii de blană şi, în luptă, coifuri cu coarne.

Costum scitic, persan, regele Darius şi arcaş persan din Susa şi tiparele hainelor

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Veşmintele erau adaptate acestui mod de viaţă, ca şi climei aspre, învelind trupul cu piese croite separat, haină şi pantalon, având lărgimea necesară călăritului, dar fiind bine închise la extremităţi în vederea izolării termice.

Sculptural, trupul era compus din volume cilindrice, uşor alungit prin boneta ţuguiată şi vârfurile întoarse ale cizmelor.

Pictural, culorile erau vii, sonore.

Materialele folosite erau în primul rând pielea şi blana sau ţesăturile din lână, provenite din resursele păstoritului. Urmărind trăsăturile comune din marea diversitate de costume ale popoarelor stepei, se remarcă adaptarea lor funcţională.

Scut celtic din bronz, secolul I,
Londra, British Museum

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, păstorii războinici purtau bonete din fetru sau blană, cu calota ţuguiată şi deseori cu limbi coborând pe urechi.

Pe corp, peste o tunică de blană sau de piele se îmbrăca o haină deschisă în faţă, caftanul, fără cusături pe umeri, strâns în talie cu cingătoare şi crăpat în părţi pentru călărie. Caftanul s-a răspândit atât în Extremul Orient, cât şi în Apus datorită migraţiilor, influenţei bizantine ca şi expansiunii turceşti. Îl regăsim astfel în China în îmbrăcămintea ambelor sexe, cu varianta japoneză a kimonoului, apoi în Imperiul bizantin, confecţionat din materiale scumpe pentru curtea imperială şi prelaţii ortodocşi, ieftine pentru oamenii de rând. Turcii l-au preluat o dată cu modelele edificiilor arhitecturale, a tehnicilor de decoraţie şi a felurilor de mâncare învelite (sarmale, etc.). Piesa caracteristică a costumului era însă pantalonul lung şi larg, pentru călărie.

Încălţămintea consta din cizme din piele moale cu vârful întors în sus şi deseori cu toc, pentru a se fixa în scări. Acesta era, în principiu, costumul sciţilor şi al perşilor din primele secole dinaintea erei noastre, precum şi cel al popoarelor migratoare.

COSTUMUL DACILOR ŞI AL DACO-ROMANILOR

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Poporul tracic al geţilor era pomenit documentar din secolul VI î.Hr. atestat şi de vestigii, cum este coiful de aur de la Poiana Coţofeneşti.

Avariat, acesta era desigur la început la fel de ţuguiat ca şi cel de argint găsit la Agighiol, jud.Tulcea. De altfel, chiar pe primul coif, cel

Cavaler trac, detaliu de pe coiful de la
Poiana Coţofeneşti, secolul al V-lea î.Hr.

Coiful de aur (avariat) de la Poiana Coţofeneşti, jud. Prahova, secolul al V-lea î.Hr., Bucureşti, Muzeul Naţional de Istorie

Coiful de aur şi braţara de argint, Tezaurul de la Pietroasa, Bucureşti, Muzeul Naţional de Istorie

de aur, pe părţile laterale care acopereau urechile, apar în relief cavaleri sacrificând berbeci. Înveşmântaţi în zale, ei poartă coiful ascuţit, în armonie cu încălţămintea cu vârful alungit, atestând înrudirea idealului uman cu cel al etruscilor contemporani, ca şi asemănarea vestimentaţiei. Urmaşii lor, dacii, au constituit un stat centralizat, întins şi puternic mai cu seamă în secolul I î.Hr. – secolul I d.Hr. sub regii Burebista şi Decebal. După războaie îndelungate, Dacia a fost cucerită de romani, în 106, iar provincia a suferit un puternic proces de romanizare.

Cadrul artistic • Dacii locuiau în oraşe-cetăţi, cum erau cele din munţii Orăştiei, plasate pe înălţimi, cuprinzând locuinţe, sanctuare şi fortificaţii, decoraţia clădirilor ca şi a obiectelor fiind alcătuită mai cu seamă din motive abstracte.

Idealul de frumuseţe pare să fi fost silueta robustă, pusă în valoare de veşminte simple, comode, decente, lipsite de podoabe ostentative. Acesta se deduce din imaginile datorate sculptorilor romani care au consemnat în reliefuri istoria războaielor daco-romane.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Principalele documente asupra costumelor, reliefurile Columnei lui Traian de la Roma şi cele ale monumentului Tropaeum Traiani de la Adamclisi (Dobrogea), nu indică prea mari deosebiri de rang.

Sculptural, silueta se contura cilindrică, cu suprafeţe liniştite, veşmintele învăluind formele fără să le muleze.

Pictural, lipsesc documentele indicând culorile costumului. **Materialele** folosite erau pânza de in sau cânepă, stofa de lână, pielea şi blana.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Dacii purtau plete şi barbă, fapt atestat de poetul Ovidiu, exilat la Tomis, care scria: „Fără puteri mă consum rătăcit printre neamuri pletoase" (*Tristele*, III, 3).

Pe cap, nobilii (pileati) purtau o căciulă ţuguiată din blană sau pâslă, pe când poporul de rând (comati), umbla cu capul descoperit. Pe vreme rea, toţi foloseau gluga.

Pe trup, îmbrăcau o cămaşă mai lungă de genunchi, despicată în părţi, strânsă la brâu cu o curea. Cămaşa, croită din panouri rupte pe fir, nerăscroite cu foarfeca şi-a păstrat forma în costumul popular românesc de-a lungul secolelor până astăzi în portul de lucru ca şi de sărbătoare. Doar fentele laterale au dispărut.

Iţari până la glezne, destul de strâmţi completau costumul. Pe metopele de la Adamclissi se văd de pildă iţarii foarte lungi din pânză, care se încreţesc pe picior formând falduri orizontale, ca un burlan, ţinand de cald prin straturile de aer pe care le formează, aşa cum s-au păstrat în portul bătrânesc din Vrancea. Deasupra, iarna, dacii purtau un cojoc cu blana pe dinăuntru sau pe dinafară. Ovidiu scria: „Trec băştinaşii înfofoliţi în miţoasele blănuri" (*Tristele*, III, 10). Toate aceste veşminte s-au păstrat aproape neschimbate în costumul popular românesc, până în zilele noastre.

O piesă care a dispărut era mantia-pelerină scurtă, prinsă pe umăr cu o fibulă, probabil apanaj al nobililor.

În picioare, opincile de formă specifică erau croite din talpă, strânse cu nojiţe.

Ritonul de aur de la Poroina Mare, jud. Mehedinţi, secolul V - IV î.Hr., Bucureşti, Muzeul Naţional de Istorie

Aplice de aur de harnaşament din tezaurul de la Cucuteni Băiceni, jud. Iaşi, Bucureşti, Muzeul Naţional de Istorie

COSTUMUL FEMININ varia în funcţie de clasele sociale. Pe monumentul de la Adamclisi sunt reprezentate ţărănci în costum de vară, cu capul descoperit, pe trup cu cămaşa de cânepă, din foi nerăscroite încreţite la gât cu sfoară, (aşa cum se întâlnesc şi azi în Moldova), cu mâneci scurte (lungirea lor va fi impusă de creştinare).
Pe Columna lui Traian se observă câteva femei din clasa privilegiată, pe cap, cu părul lung acoperit cu năframă legată la spate, pe trup, rochie largă, necroită ca în Grecia şi Roma antică şi mantie drapată, înnodată la spate şi în faţă, într-un mod simetric, dând amploare costumului. Descifrarea acestui mod de drapaj îmbogăţeşte cu încă o soluţie inedită multiplele feluri de aşezare pe trup a ţesăturii în antichitate.

Decebal, *Columna lui Traian*, Roma, secolul I

reprezentat în Dacia mai ales de ostaşul puternic, rezistent, voinic, bine legat, ca şi de omul politic cu silueta amplă, supradimensionată de toga cu forme circulare.
În Dacia romană, locuitorii oraşelor au adoptat în mare măsură vestimentaţia cuceritorilor: bărbaţii tunica şi toga cetăţenilor romani, diversele mantii care au înlocuit treptat toga, ca şi încălţămintea specifică, iar femeile stola şi palla, păstrând însă toţi şi unele piese vestimentare locale, potrivite climei mai reci, ca şubele de blană. Căciulile miţoase, din miel au fost unul din elementele cele mai constante.
Sătenii au rămas, fără îndoială, credincioşi vechiului port, care şi-a păstrat structura neschimbată şi în secolele următoare, în timpul migraţiei popoarelor, alcătuind fondul costumului popular până în zilele noastre.

Daci, relief, monumentul *Tropaeum Traiani*, Adamclisi, Dobrogea, 109 d.Hr.

STĂPÂNIREA ROMANĂ ÎN DACIA

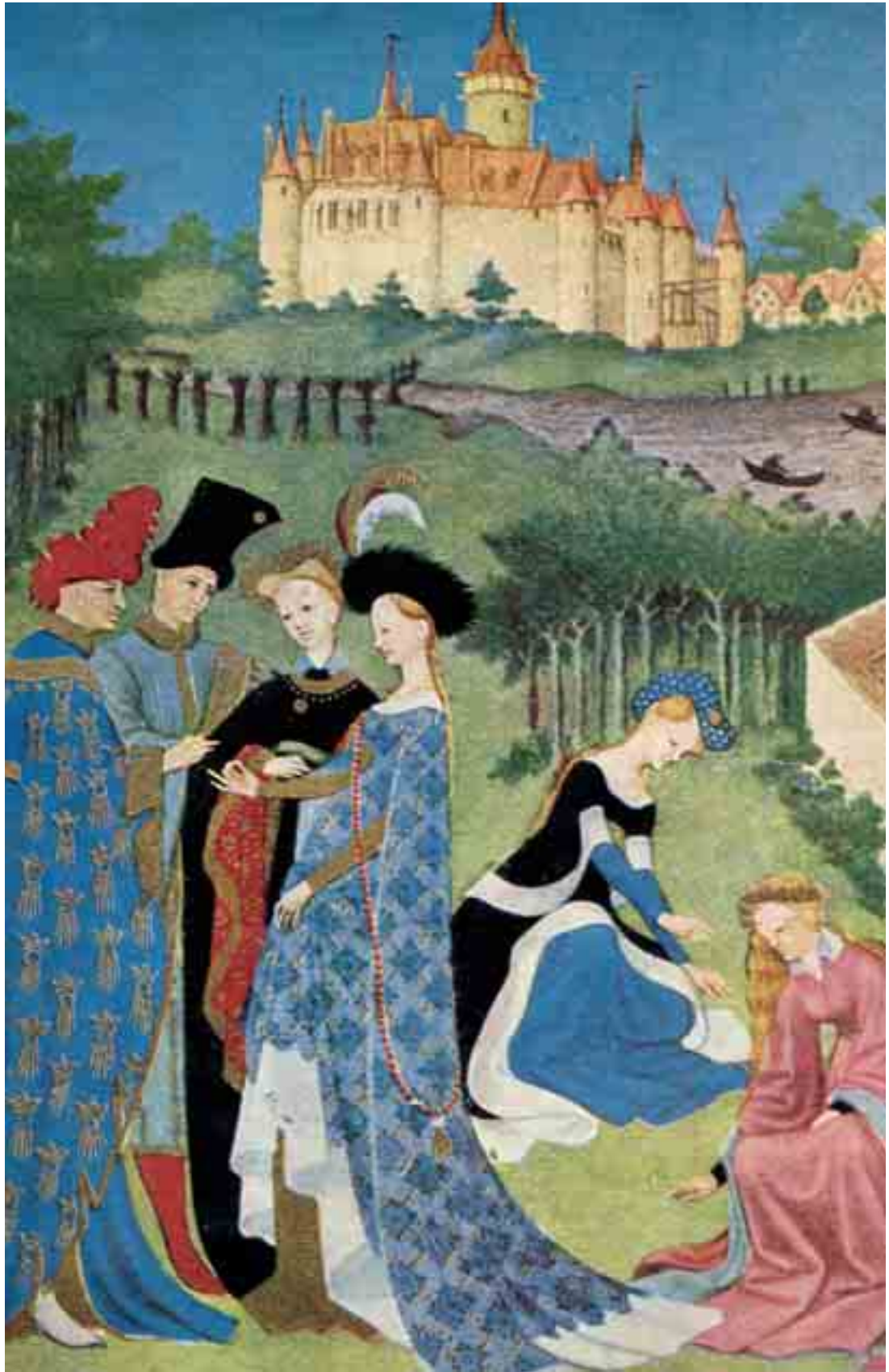
(106–271 d.Hr.)

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În urma cuceririi romane a avut loc un proces intensiv de romanizare, s-au ridicat multe oraşe şi s-a impus limba latină.

Cadrul de arhitectură şi decoraţie • S-au construit şosele, clădiri noi, amfiteatre, mai ales în capitala Ulpia Traiana, dar şi în oraşele noi în stil roman, cu ziduri masive, arcuri semicirculare pe stâlpi şi coloane corintice. A fost introdusă ceramica de tip roman, iar în textile inul.
Idealul uman era cel al cetăţeanului Romei,

Daci, relief, monumentul *Tropaeum Traiani*, Adamclissi, Dobrogea, 109 d.Hr.

Costume dacice, sacrificarea taurilor. Scene din Columna lui Traian, basorelief, din Ion Micle, *Columna*



Fraţii de Limbourg,
Cartea de rugăciuni a ducelui de Berry,
detaliu, secolul al XV-lea,
Muzeul din Chantilly

COSTUMUL ÎN EVUL MEDIU

Biserica San Vitale, Ravenna, secolul al VI-lea

COSTUMUL BIZANTIN

Luciul mătăsii şi al mozaicului

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Imperiul bizantin a durat peste un mileniu, între secolele IV – XV (de la oficializarea creştinismului de către împăratul Constantin, în 313 d.Hr., şi până la cucerirea Constantinopolului de către turci, în 1453), cunoscând epoci de maximă înflorire artistică în vremea împăratului Justinian (secolul al VI-lea), a împăraţilor Macedoneni şi Comneni (secolele IX – XII) şi Paleologi (secolele XIII – XV).

Cadrul artistic • Pe când în Imperiul roman de Apus se perindau popoarele barbare, în Imperiul roman de Răsărit arta era chemată să ilustreze măreţia cezarului şi a curţii sale, dar în acelaşi timp să slujească bisericii, exaltând valorile vieţii spirituale. Biserici ca Sf. Sofia din Constantinopol sau San Vitale din Ravenna au rămas exemplare.

Determinantele vieţii terestre, timpul (mişcarea) şi spaţiul (volumul, adâncimea) erau anulate în arta care vorbea despre sufletul nemuritor (sculptura s-a aplatizat şi a dispărut, în pictură perspectiva era inversată). Alături de tradiţia antichităţii greco-romane, la alcătuirea artei bizantine au participat puternice înrâuriri orientale, preponderente în artele decorative, de o bogăţie fabuloasă.

Idealul de frumuseţe • Modelul greco-roman „mens sana in corpore sano" s-a modificat potrivit concepţiei teologice, care separa sufletul divin de trupul păcătos, punând accentul pe chip asupra ochilor şi mascând corpul prin ţesături rigide, reducându-l la o schemă abstractizată, lipsită de relief. În artă, interesul pentru armonia proporţiilor trupului a dispărut, fiind înlocuit cu reţete practice pentru executarea picturilor bisericeşti (în manualul pictorului de la Muntele Athos faţa intra de nouă ori în lungimea trupului, de trei ori în tors etc.).

Împăraţii Constantin şi Elena, fildeş, secolul X - XI, Berlin, Staatliche Museen

Jilţul din fildeş al episcopului Maximian, secolul al VI-lea, Ravenna

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Ţinuta de la curte era reprezentativă pentru bogăţia imperiului prin fastul oriental, materialele scumpe, strălucitoare. Stratificarea socială era precis indicată prin semne ierarhice: dungi, cercuri, pătrate, broderii etc.

În epoca lui Justinian (secolul al VI-lea), costumul bizantin a atins întreaga sa splendoare, influenţând toată lumea contemporană.

Sculptural, costumul a evoluat paralel cu arta statuară; reliefarea trupului, pusă în valoare printr-un drapaj liber, a fost treptat neglijată în favoarea unei reprezentări simbolice, în forme

Evoluţia togii: etruscă, Roma republicană, imperială, Imperiul bizantin

abstractizate, hieratice, din linii drepte şi planuri seci, dar păstrând volume mari, monumentale.

Pictural, s-a recurs, odată cu ştergerea reliefului, la specularea luminii răsfrântă pe pereţi de luciul marmurii sau al mozaicului, iar pe veşminte de mătăsurile ţesute cu fir, brodate, bătute cu pietre preţioase, sugerând imaterialitatea.

Materialele folosite erau deosebit de scumpe, Constantinopolul fiind centrul mondial al producţiei de lux, într-o vreme când în apusul Europei migraţiile popoarelor făceau să se piardă tradiţiile meşteşugăreşti din vremea romanilor. Lâna şi pânzeturile erau utilizate doar ca lenjerie, mătasea (adusă din China) fiind produsă la Constantinopol doar pentru curtea imperială.

Se preferau ţesăturile rigide, cu modele mari, simetrice, figuri geometrice regulate, de influenţă siriană, cu motive animaliere fantastice (în cercuri apăreau păsări, lei sau dragoni înaripaţi adosaţi sau afrontaţi sau vulturul cu două capete, emblema Paleologilor). Deoarece mătasea se deşira uşor, toate tivurile şi cusăturile erau întărite cu broderie. Pe zonele supuse tocirii, ca pe umerii soldaţilor (purtând lance), la genunchi (pentru rugăciune) şi în coate se aplicau petice ornamentale.

Veşmintele deveneau şi mai ţepene prin adăugarea de broderii, picturi, încrustaţii cu pietre scumpe sau perle.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Îmbrăcămintea bizantină continua pe cea romană, ţinuta militară rămânând la început asemănătoare, pe când veşmintele pentru ceremonii au evoluat treptat.

Pe cap, părul era tuns scurt, iar barba, la început, se purta rasă, apoi lungă, ascunzând maxilarele

Împărat, fildeş, secolul al XII-lea, Washington D.C., Muzeul de Artă

şi deplasând centrul atenţiei asupra ochilor.

Împăratul purta coroană de aur, rigidă, orizontală, cu două rânduri de pietre mari şi uneori pandelocuri (bijuterii atârnate de lanţuri).

Pe trup, tunica avea mânecă lungă, poale scurte pentru militari, ceva mai lungi pentru civili, iar în costumul imperial ajungea până sub genunchi. Veşmântul înalţilor prelaţi era lung până la pământ, cu borduri late, brodat la guler, manşete, tiv. Pelerina militară scurtă, ca

Costume bizantine şi tiparele lor

Împărătul Justinian şi curtea lui, mozaic,
secolul al VI-lea, biserica San Vitale, Ravenna

Împărăteasa Theodora şi curtea ei, mozaic,
secolul al VI-lea, biserica San Vitale, Ravenna

Împăratul Theodor Metokites, 1315 - 1320,
Mânăstirea Chora, Istanbul

şi cea lungă, de ceremonie, era la început de tip grecesc, dreptunghiulară, apoi semicirculară, prinsă pe umărul drept cu fibulă. Împăratul purta pelerina de purpură (hlamida) cu câte un dreptunghi auriu în faţă şi în spate. Demnitarii aveau pelerină lungă, uneori brodată cu scene biblice, cu tablion purpuriu. Pantaloni lungi, strâmţi, acopereau picioarele până la glezne.
Încălţămintea consta din sandale cu curele (un fel de opinci) sau pantofi (negri pentru demnitari, de purpură pentru împărat).
Principalele *accesorii* erau gulerul lat, brodat cu pietre, la fel cu centura lată, şi fibula cu trei lănţişoare cu pandantive, prinzând pelerina pe umăr.

COSTUMUL FEMININ

Îmbrăcămintea provenea din cea a Imperiului roman târziu, cu tunica pentru interior şi pelerina (paenula) pentru stradă.
Pe cap, părul era mereu acoperit de năframă. Coroana imperială era rigidă, orizontală, cu două rânduri de pietre, egretă şi cu pandelocuri foarte lungi. Acestea aveau rolul, ca şi broboada, de a elimina din compoziţia feţei maxilarele – obrajii resimţiţi ca prea tereştri – şi a pune în lumină

Împărăteasa Theodora, detaliu din mozaicul de la biserica San Vitale, Ravenna

ochii mari, umbriţi, încercănaţi. Nasul lung şi subţire şi gura mică întregeau expresia gravă, ascetică, al cărei model se găsea în icoane. Doamnele purtau uneori şi turbane orientale.

Pe trup, peste cămaşa care nu se vedea, prima rochie era o tunică lungă până la pământ, cu mâneci lungi, strâmte, cu cordon, tivită cu broderii de forme geometrice; peste ea, o bandă brodată cu perle şi pietre era înfăşurată pe umeri, atârnând vertical în faţă; a doua rochie, cu mâneci scurte, sau o fustă prinsă în talie o lăsa să se vadă pe cea de dedesubt.

Pelerina era semicirculară, amplă, cea imperială din purpură, cusută cu perle şi pietre, deseori cu tablion, pe care putea fi brodat chipul împăratului.

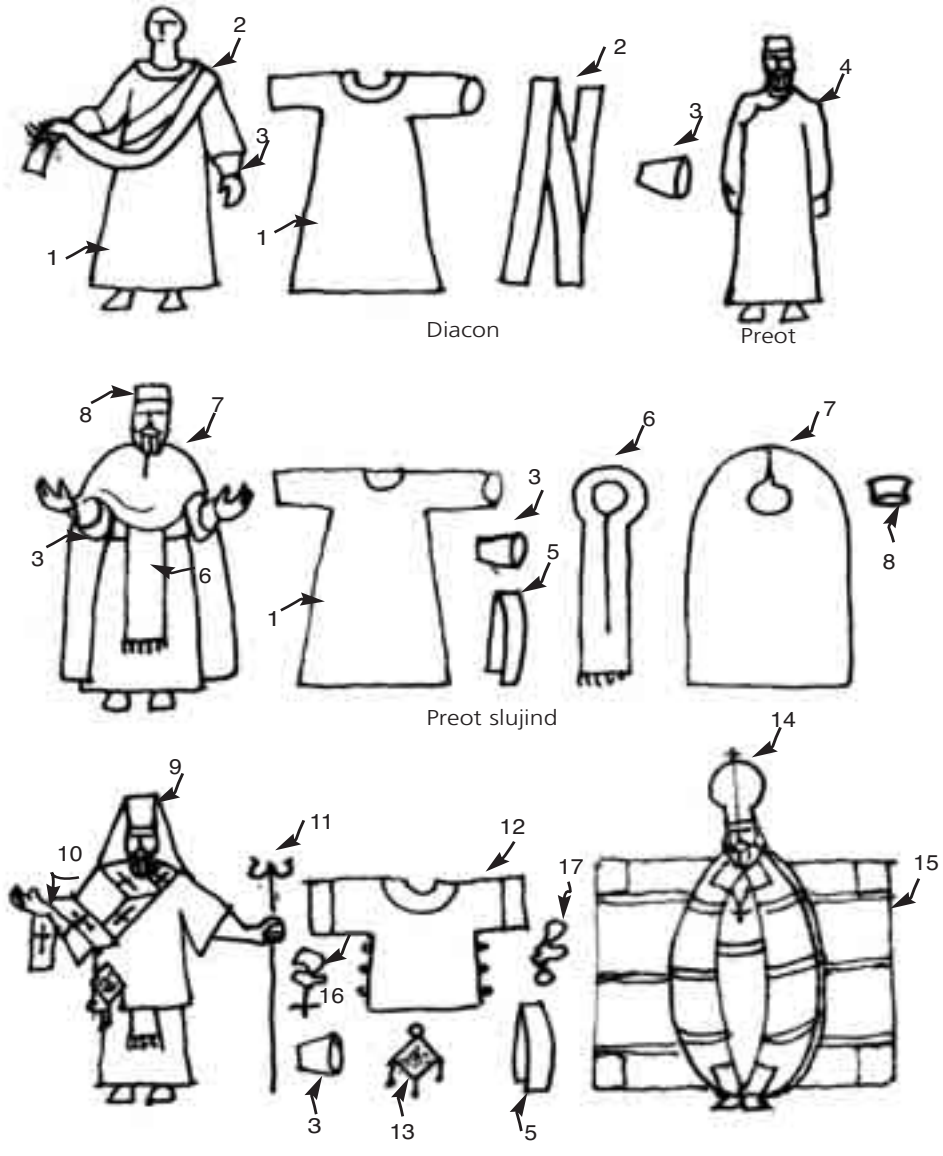
În picioare, pantofii erau din piele colorată, eventual cu purpură imperială, şi brodaţi.

Accesoriile, gulerul-pelerinuţă şi cordonul, aurite, brodate cu pietre, completau ţinuta de gală.

EVOLUŢIA COSTUMULUI În secolele următoare, costumul bizantin a suferit o prefacere lentă, silueta s-a emaciat în continuare, devenind mereu mai seacă şi ţeapănă prin dispariţia drapajului şi folosirea ţesăturilor rigide, cu motive ornamentale geometrice regulate, cercuri, pătrate, cruci etc.

Corpul era total acoperit. La femei, capul era îmbrobodit, iar bărbaţii purtau părul lung şi faţa în parte ascunsă de barbă. Principalul veşmânt era roba lungă, rigidă (saccos), cu mâneci strânse la încheieturi. Semnificativă apare evoluţia mantiei drapate, de la toga care amplifica silueta prin faldurile rotunjite, la o simplă bandă dreaptă din mătase brodată, înfăşurată în talie şi pe umeri şi ţinută pe braţul stâng, având doar rolul unui ornament simbolic.

Stilul bizantin s-a păstrat aproape neschimbat de-a lungul secolelor în înfăţişarea preoţilor



Arhiereu (Mitropolit, Episcop, Patriarh)
COSTUMUL CLERULUI ORTODOX

1. Stihar (echivalent catolic alba)
2. Orar
3. Mânecuţă
4. Rasă, sutană, anteriu (echivalent catolic sutană)
5. Brâu
6. Epitrahil sau patrafir
7. Felon (echivalent catolic casula)
8. Culion sau potcap
9. Camilafca (potcap cu văl)
10. Omofor (echivalent catolic pallium)
11. Cârje
12. Sacos (echivalent catolic dalmatica)
13. Bederniţă sau epigonation (echivalent catolic manipulum)
14. Mitră
15. Mantie (echivalent catolic pluviale)
16. Cruce pectorală
17. Engolpion (echivalent catolic relicvar)

Biserica Sf. Nicolae Domnesc, secolul al XIV-lea, Curtea de Argeş

ortodocşi, caracterizată prin părul lung, ca şi barba, şi prin veşmintele suprapuse.
Costumul bizantin a primit printre alte influenţe orientale şi modelele unor haine de ceremonie, cum erau granaţa asiriană sau caftanul persan care, prelucrate în spiritul specific Bizanţului, au fost transmise mai departe ţărilor din răsăritul Europei – Rusiei, Bulgariei, Ţărilor Române.
Până în secolul al XII-lea, costumul bizantin a fost modelul neegalat al întregii lumi europene. În perioada următoare, stilul gotic apusean va influenţa în costum pe cel bizantin.

PE TERITORIUL ROMÂNIEI

Costumul românesc cult şi popular s-a încadrat, încă de la începutul creştinismului, în viziunea bizantină, austeră, slăvind virtuţile sufleteşti şi ascunzând trupul pieritor.

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Constituirea Ţării Româneşti şi a Moldovei ca state independente, în secolul al XIV-lea, a oferit cadrul unei vieţi publice şi a unei costumaţii în rândul celor europene contemporane.
Cadrul artistic • Aflate în aria de influenţă a Imperiului bizantin, Ţările Române au cunoscut tipurile de construcţie şi decoraţie ale edificiilor de cult ortodoxe, remodelându-le într-un stil propriu, prin folosirea vechii experienţe a artelor populare (ex.: biserica Sf. Nicolae Domnesc – Curtea de Argeş sau biserica mănăstirii Cozia, cu ornamente cioplite în piatră, ca din şireturi împletite).
Idealul uman, întrupat de portretele ctitorilor din biserici, poartă pecetea spiritualităţii bizantine. Veşmintele de ceremonie erau executate din mătăsuri cu motive geometrice, simetrice, tivite cu benzi brodate cu perle şi pietre preţioase şi completate cu mantii semicirculare, agrafate în faţă sau pe umăr. În astfel de costume apar Nicolae Basarab Voievod, în biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş, ca şi Mircea cel Bătrân în biserica de la Cozia. Costumul popular de Muscel, cu silueta elegantă de coloană şi acordul rafinat de alb, negru şi aur, apare ca o relicvă a curţii din Câmpulung, capitala Ţării Româneşti din secolul al XIV-lea.
În secolul al XV-lea – după cucerirea Constantinopolului de către turci – arta bizantină şi-a continuat dezvoltarea mai departe în regiunile de rezistenţă împotriva otomanilor, îmbrăcând un marcat caracter naţional în Rusia, ţările baltice ca şi la noi. În picturile votive, domnitorii, doamnele şi copiii lor, (ca Alexandru cel Bun pictat în mănăstirea Suceviţa) erau înfăţişaţi în costume imperiale, purtând mantia largă până în pământ, cu mâneci în pâlnie (granaţa), din catifea cu motive mari, guler şi tivuri late brodate cu fir, perle şi pietre preţioase. Aceasta s-a păstrat ca veşmânt de încoronare şi în secolele următoare. O a doua haină de origine orientală, venită prin filieră bizantină, era caftanul cu mâneci foarte lungi, atârnând pe spate, cu despicături pentru trecerea braţelor, purtat mai întâi de doamne şi

Ctitori, Ieremia Movilă şi familia lui, Mănăstirea Suceviţa, 1600 - 1606

Costum de Muscel, secolul XVIII - XIX,
Bucureşti, Muzeul Satului

de boieri încă de la sfârşitul secolului al XV-lea, ca Maria de Mangop, în portretul ei brodat şi doamna Elena, în pictura de la Moldoviţa sau, în secolul al XVI-lea, Despina Doamna şi fiica ei, domniţa Ruxandra, în biserica episcopală din Curtea de Argeş.

Şi în Transilvania, broderii de tip bizantin erau aplicate pe veşminte largi, dar cu poale mai scurte, de exemplu în portretele ctitorilor Cândeşti din Biserica Strei Sângiorgiu sau ale jupânilor Vladislav şi Miclăuş din Biserica Sfântul Nicolae din Ribiţa.

În secolul al XVI-lea veşmintele de gală ale curţii îşi păstrau monumentalitatea şi gravitatea bizantine. Unii domnitori îmbrăcau încă granaţa, ca Neagoe Basarab în biserica mănăstirii Curtea de Argeş şi Petru Rareş în biserica Mănăstirii Humor, alţii caftanul peste alt veşmânt, anteriul, la fel de lung, închis până în talie cu nasturi şi legat cu cingătoare.

Costumul popular. Lăsarea la vedere doar a feţei, ascunderea părului sub tulpan, a trupului sub haine, remodelarea siluetei către cilindru, sobru, decent (fără elemente de atracţie, plete, decolteu, talie fină) fac parte din trăsăturile distinctive ale portului din toată România, estompând diferenţele regionale (nu se poate imagina costumul popular românesc cu mâneci şi pantaloni scurţi).

ÎN RUSIA

Înrâuririle Imperiului bizantin ortodox s-au grefat pe o artă locală de mare vitalitate, hrănită de rădăcini orientale, vizibile în biserica Vasile Blajenâi, ridicată la Moscova în cinstea eliberării ţării de tătari în secolul al XVI-lea. Forma de cocoşnichi, provenită din arhitectura de lemn (ca o secţiune de butoi, făcând trecerea de la spaţiul navei la cel mai restrâns al turlei), se regăseşte în diademele păstrate în costumele populare, dar arborate şi în ţinutele curtene ca un semn distinctiv al identităţii naţionale.

Biserica Vasile Blajenâi, secolul al XVI-lea, Moscova

Castel fortificat din Rochester, Anglia, secolul al XII-lea

COSTUMUL EUROPEAN FEUDAL

Mantii ca ziduri de incintă

COSTUMUL ÎN SECOLELE VI - IX STILUL CAROLINGIAN

CONDIŢII DE DEZVOLTARE După ce tulburarea migraţiilor s-a mai liniştit, pe teritoriul Imperiului roman de Apus s-a instaurat dominaţia popoarelor germanice, organizate în mai multe regate, în Anglia, Danemarca, Suedia, Norvegia, Italia, Galia şi Germania actuale.

Carol cel Mare, secolul al IX-lea, Paris, Luvru

Un deosebit nivel de civilizaţie a atins regatul francilor în timpul dinastiei Merovingienilor în secolele V – VIII, apoi a Carolingienilor în secolele VIII – IX. În anul 800, Carol cel Mare s-a încoronat ca împărat roman, unind principalele domenii ale Europei de apus din Italia, Franţa, Germania, într-un fel de uniune europeană bazată pe aceeaşi religie creştină şi având limba latină comună.

Cadrul artistic • Pe lângă modeste construcţii din lemn, în cadrul Renaşterii carolingiene a început din nou să se clădească în piatră reşedinţe regale şi biserici, cum e cea din Aix-la-Chapelle, vădit înrâurite de arta bizantină, dar de proporţii mai reduse şi cu soluţii funcţionale proprii.

Idealul de frumuseţe pornea de la cel bizantin, exprimând puterea şi bogăţia, privilegiul stăpânitorilor războinici şi al mai-marilor bisericii creştine.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Constituirea orânduirii feudale impunea deosebiri marcate ale stărilor sociale prin aspectul exterior.

Pentru ceremonii nobilii recurgeau la o costumaţie somptuoasă după modelul prestigiosului Bizanţ, amplificându-şi sculptural silueta pe verticală prin tiare înalte, pe orizontală prin drapaje largi şi căutând să impresioneze prin coloritul viu al materialelor scumpe şi prin preţiozitatea ornamentelor.

În viaţa zilnică însă se purta o îmbrăcăminte practică, rezultatul combinaţiei veşmintelor popoarelor germanice (tunică de piele, pantaloni, şubă de blană, opinci) cu cele ale

Costume feminine romanice şi tipare

armatei romane de ocupaţie (tunică de pânză, manta dreptunghiulară, pelerină cu glugă, ghete), iar hainele erau cusute în casă din materiale produse în gospodărie (ţesături din lână, pânză sau blană etc.), la care se adăugau garnituri mai scumpe din mătase sau broderie. Mormintele din epoca merovingiană au păstrat veşmintele de gală ale unor capete încoronate, cum era regina Arnegonde (550 - 570), care era îmbrăcată, peste cămaşa din pânză fină, cu o rochie din mătase violetă peste care avea un

Mănuşă şi pantof, secolul al IX-lea, Viena, Schatzkammer

Biserica Sf. Mihail din Hildesheim, Germania, 1001

Biserica Saint Benoît sur Loire, secolul XII - XIII

mantou din mătase roşie, cu mâneci largi, cingătoare lată şi un văl prins cu o broşă de aur şi email, iar pantofii erau din piele neagră, cu nojiţe înfăşurate pe gambă.

Dulap de sacristie, 1210, domul din Halberstadt

Carol cel Mare, în costum de gală, era asemănător împăraţilor răsăriteni, purtând chiar unele piese importate din Bizanţ.
Costumul său de înmormântare, găsit în mausoleul din Aix, cuprindea: o coroană de aur cu pietre preţioase şi email, o tunică cu mâneci tivită cu aur, peste ea o dalmatică, deasupra o haină constantinopolitană din brocart ţesut cu elefanţi în cercuri, în verde, albastru şi aur, şi alta din brocart de aur cu motive în pătrate, fiecare cu câte un rubin în centru, şi pantofi din piele roşie brodaţi cu aur şi bătuţi cu smaralde. Costumul obişnuit al lui Carol cel Mare, descris de secretarul său Eginhard, era în schimb mult mai simplu şi adaptat vieţii active: pe cap, peste părul scurt, o bonetă rotundă cu margini brodate, pe trup o cămaşă din pânză sau lână, apoi o tunică (gonelle) până la genunchi, tivită cu mătase colorată şi strânsă cu cordon cu cataramă, peste care o pelerină semicirculară, vara subţire, iarna îmblănită, era prinsă pe umăr cu o broşă. În picioare, pantalonii până la genunchi şi încălţările din piele întregeau ţinuta cu care e înfăţişat împăratul şi în statueta ecvestră în bronz din muzeul Luvru, din Paris.
Majoritatea populaţiei de plugari legaţi de pământ era ţinută departe de luxul privilegiaţilor atât datorită posibilităţilor materiale reduse, cât şi prin legi vestimentare, de pildă cea din anul 808 care interzicea ţăranilor să folosească mai mult de şase coţi (3,50 m) de pânză şi alte culori decât negru şi cenuşiu.

Fecioara cu Pruncul, Auvergne, secolul al XII-lea, Paris, Luvru

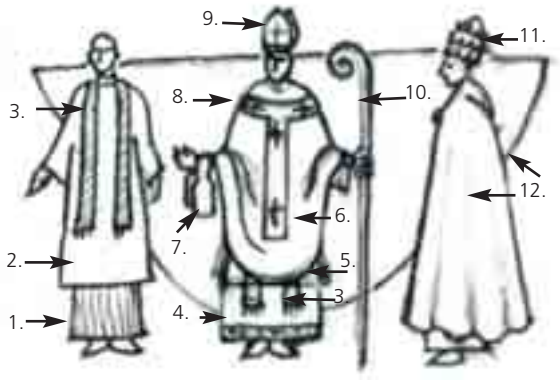
Împăratul Otto al III-lea între un episcop şi un cavaler, Evangheliarul din Bamberg, secolul al X-lea, Munchen, Staatsbibliothek

COSTUMUL ÎN SECOLELE X-XII STILUL ROMANIC

În secolele X-XII, în prima etapă a feudalismului dezvoltat, în Europa apuseană, artiştii şi meşteşugarii lucrau mai ales pentru seniorii feudali, stăpânitori ai domeniilor şi ai satelor de iobagi, sau pentru mănăstiri, citadele adăpostite ale culturii. Între moşiile răspândite în vest şi marile imperii răsăritene, bizantin şi arab, călătoreau negustori şi cruciaţi, asigurând circulaţia ideilor şi formelor. Puţin după ce la anul 1000 lumea aşteptase înspăimântată Judecata de Apoi, la 1054 catolicii din apusul Europei s-au separat de ortodocşi. Pe când aceştia din urmă au păstrat neschimbată orientarea artelor vizuale către figurarea nevăzutelor, catolicii şi-au îndreptat privirea către viaţa credincioşilor, desfăşurată în timp şi spaţiu, ceea ce a dus la reînflorirea sculpturii şi la reprezentarea în pictură (în fresce sau miniaturi) a acţiunilor, cu gesturi şi mimică.

Cadrul artistic • După secole de stagnare, vestul Europei şi-a regăsit resursele activităţii constructive de amploare, conturându-şi un puternic stil original, cu multiple faţete, putând concura cu cel estic, bizantin: stilul romanic din secolele X – XII. Principalele clădiri erau castelul întărit şi biserica. Reluând tradiţia romană din fostele provincii ale imperiului, altoită cu influenţe orientale şi experienţe populare locale, arhitectura cetăţilor era caracterizată de zidurile pline, masive, asigurând apărarea şi dând prestanţă şi monumentalitate edificiilor. Bisericile, pe plan bazilical, aveau deschideri mici, în arcuri semicirculare sprijinite de colonete, care se regăsesc şi în ornamentele mobilierului.

Sculptura şi pictura, figurând imaginile mitologiei creştine, îmbrăcau aspecte fantastice, de mare efect decorativ.



COSTUMUL ECLEZIASTIC CATOLIC

Preot	Episcop	Papa
1. sutana	4. alba	10. cârja
2. cotta	5. dalmatica	11. tiara
3. stola	6. casula	12. pluviala şi tiparul ei
	7. manipulum	
	8. pallium	
	9. mitra	

Idealul uman corespundea concepţiei teologice dominante, punând – ca şi în lumea bizantină – accentul pe figură, oglinda sufletului, şi acoperind trupul considerat impur. Prestigiul social era semnificat printr-o impunătoare prezenţă în spaţiu, masivă ca un bastion inexpugnabil.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Îmbrăcămintea lungă şi largă, bogat împodobită constituia privilegiul nobililor feudali şi al înaltului cler, pe când iobagii continuau să folosească veşminte practice, scurte, strânse pe trup, rezultate din îmbinarea portului local popular cu influenţele romane aduse de militari.

Sculptural, costumul feudalilor modela prin faldurile ample volume compacte, de bloc, amintind corporalitatea clădirilor.

Pictural, coloritul viu al stofelor şi mai ales strălucirea podoabelor scumpe făceau vizibilă supremaţia stăpânitorilor asupra ţăranilor, îmbrăcaţi în culori stinse, pământii.

Având ca material principal stofa de lână, garnisită cu ţesături mai scumpe sau blănuri rare, costumul romanic, drapat în falduri moi, era mai suplu în comparaţie cu rigiditatea mantiilor bizantine, din mătase ţeapănă, întărită de broderii şi pietre preţioase.

Ţesăturile scumpe erau imitate în mănăstiri prin broderii de mână, destinate nu numai veşmintelor liturgice, ci şi celor civile de gală.

Ţăranii continuau să utilizeze doar pânzeturi şi stofe de casă. Pânza albă era, după spălare, îngălbenită cu şofran.

Tehnica execuţiei îmbrăcămintei era relativ rudimentară, majoritatea pieselor fiind necroite şi doar asamblate, din materiale textile ţesute la război, de formă dreptunghiulară, doar încreţite şi cusute în diferite feluri. Hainele erau lucrate în casă chiar şi în familiile nobile (în *Cântecul Nibelungilor*, Krimhilde cosea cămăşi).

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Potrivit strictei ierarhii feudale, către anul 1000 au fost fixate costumele principalilor suzerani, în frunte cu împăratul, ca şi cele ale clerului.

Împăratul avea aceleaşi veşminte ca şi episcopul, deosebindu-se doar prin însemnele puterii lumeşti – coroana, sceptrul, sabia, globul pământesc.

În ţinuta împărătească se suprapuneau tunica albă încinsă cu cordon (zingulum), peste care era încrucişată o fâşie simbolică cu capete atârnând în faţă (stola), amintind vechea mantie romană, apoi o tunică mai largă şi scurtă (dalmatica) colorată, brodată cu mătase şi aur, şi în sfârşit o mantie semicirculară (paenula) de mătase purpurie. Ciorapii de mătase, pantofii şi mănuşile erau brodate şi împodobite cu pietre preţioase.

Episcopul catolic purta pe cap mitra cu două colţuri, iar pe trup aceleaşi veşminte suprapuse: dedesubt tunica albă, încinsă cu zingulum, peste ea stola, apoi dalmatica şi pelerina circulară, iar peste toate acestea o a doua bandă simbolică, împodobită cu cruci (pallium), şi pe braţ o fâşie (manipulum) pentru apucat obiectele sacre.

Rangurile bisericeşti inferioare îmbrăcau doar straturile de dedesubt, diaconii doar tunica albă, zingulum şi manipulum, preoţii, în plus stola şi dalmatica.

Costumul civil al cavalerilor feudali accentua forţa şi prestanţa.

Pe cap, contribuind la amplificarea siluetei, părul era lăsat lung, ca şi mustăţile şi barba, tăiată adeseori în două colţuri. Acoperământul cel mai frecvent era scufia sub formă de bonetă, asemenea celei frigiene, de glugă cu moţ sau de scufie legată cu bride, deseori purtată şi sub coif sau sub pălăria de vânătoare, cu bor întors.

Cavalerul Schenk von Limburg, miniatură, secolul al XIII-lea, Heidelberg, Universitätsbibliothek

GLORVM EXERCI TV

Broderia de la Bayeux, secolul al XI-lea, Muzeul din Bayeux

Broderia de la Bayeux, transportarea zalelor, secolul al X-lea, Muzeul din Bayeux

Pe trup, peste cămaşă, tunica cu mâneci avea poalele mai lungi decât în trecut, până la jumătatea gambei, ascunzând pantalonii. Pelerina, dreptunghiulară, şi ea mai lungă şi mai largă, era prinsă cu fibulă pe umăr sau pe piept.
În picioare, ciorapii din stofă, croiţi pe măsură, erau viu coloraţi, legaţi cu curelele încălţămintei sau vârâţi în cizme scurte.
Spre deosebire de nobili, iobagii aveau părul mai scurt, retezat, iar pe trup tunică scurtă şi pantaloni din stofă dreptunghiulară, drapată, şi în picioare aveau ciorapi largi şi opinci, pantofi groşi sau cizme.

COSTUMUL MILITAR

Pe cap, în vremea cruciadelor, începând din secolul al XII-lea, se purta casca metalică. La început de formă semisferică, amintind în contur bolţile semicirculare din arhitectura romanică, va evolua ca şi acestea către arcul frânt, ogival. Cu timpul, a fost completată cu o placă nazală, apoi cu o mască pentru faţă, cu perforaţii pentru ochi şi nas, dând cavalerilor o înfăţişare înspăimântătoare.
Pe trup, peste o tunică vătuită, amortizând frecarea şi loviturile, era îmbrăcată cămaşa de zale (haubert), şi peste aceasta o haină largă din stofă, cu funcţie utilă, ferind zalele să se încingă la soare, dar şi reprezentativă, lăţind silueta războinicului şi dezvăluindu-i identitatea prin însemnele heraldice şi culorile proprii, reluate şi de cuvertura calului.
Picioarele erau apărate de zale.
Armele erau: arcul cu săgeţi, suliţa, sabia şi scutul rotund sau în formă de zmeu.
Soldaţii de rând purtau în afara hainelor obişnuite ţărăneşti căciulă din lână şi pieptar din piele.

COSTUMUL FEMININ

La începutul perioadei amintite era foarte asemănător cu cel bărbătesc de ceremonie, dar ceva mai lung.
Pe cap, părul era, la tinerele fete, pieptănat cu cărare la mijloc, în plete sau coade, împodobit cu coroniţe de flori, dar acoperit la femeile măritate cu basma legată în jurul bărbiei (barbette), sau învelind şi gâtul (gorget).
Pe trup, peste cămaşă erau îmbrăcate două rochii suprapuse, una dedesubt (cotte) strâmtă, închisă până la gât, cu mâneci lungi, strâmte, alta deasupra (surcot), mai largă, cu mâneci largi, ceva mai scurtă. Pelerina era semicirculară, uneori mărginită cu blană.
Principalele *accesorii* erau cordonul din argint aurit, care era de fapt o bijuterie, ca şi inelele sau colanele de la gât.
Î*ncălţămintea* era simplă: pantofi de forma unor balerini.

Ţărăncile păstrau portul vechi, funcţional, cu o singură rochie peste cămaşă şi basma pe cap.

EVOLUŢIA COSTUMULUI În secolul al XII-lea, cruciadele au favorizat o pătrundere masivă a costumelor orientale în Europa. În 1100, împăratul Baudouin I a intrat în Ierusalimul cucerit îmbrăcat cu un burnus ţesut cu aur, în 1192, Henri de Champagne purta mantii şi turbane dăruite de sultanul Saladin. În costumul romanic au fost, desigur, integrate întâi veşmintele de acelaşi tip, largi şi lungi, dar în costumul feminin au început să se caute metode de mulare a rochiei pe trup; tăiată în fir drept, aceasta a fost răscroită lateral în talie şi şnuruită, accentuând prin contrast subţirimea mijlocului.
Era începutul unei revoluţii costumare ce avea să se împlinească în etapa următoare.

Păstori, Catedrala din Chartres, secolul al XII-lea, Franţa

Pereche, catedrala de la Alba-Iulia

PE TERITORIUL ROMÂNIEI

S-au construit cetăţi întărite în toate provinciile. Pe când Muntenia şi Moldova rămâneau fidele stilului bizantin, în Transilvania din secolele X–XIII bisericile ortodoxe Densuş, Strei etc. (Hunedoara) îmbinau trăsăturile bizantine cu cele romanice venite din Apus. Stilul romanic slujea ritului catolic al ungurilor şi saşilor (stabiliţi aici începând cu secolul al X-lea şi al XII-lea) în bisericuţe de sat cum e cea din Cisnădioara (Sibiu) sau în catedrale impunătoare, cu ziduri masive şi bogată decoraţie sculptată în piatră, cum este cea din Alba-Iulia. „Perechea îmbrăţişată", cioplită într-unul din blocurile zidului, se înfăţişează în costumele timpului, cu plete şi veşminte lungi şi largi (ale cavalerului, ceva mai scurte). Saşii au construit începând din acestă perioadă, originalele lor fortificaţii săteşti ca ansamblurile de la Prejmer şi Hărman, cele trei ziduri succesive din jurul bisericii de la Biertan sau numeroasele lăcaşe de cult prevăzute cu galerie de strajă şi puţ cu apă în interior pentru caz de asediu.

Biserica din Cisnădioara, portal în stil romanic

Biserica din Cisnădioara, vedere generală

Stradă din Ulm, secolul XIV - XV, Germania

În secolele XIII – XIV, o dată cu afirmarea puterii centrale a regalităţii franceze în dauna fărâmiţării feudale, Parisul a devenit centrul culturii şi al eleganţei.
În secolul al XV-lea, Franţa fiind pustiită de războiul de 100 de ani, forţele artistice s-au refugiat în ducatul Burgundiei (stăpânind provincii din răsăritul Franţei şi Ţările de Jos), ultimul bastion al culturii medievale.
Cadrul artistic era format nu atât de castelele nobiliare, cât de oraşele în care, în spatele zidurilor întărite, se ridicau primăriile şi casele breslelor, iar catedralele îşi înălţau către cer turnurile ca dantele de piatră.
Extinzându-şi orizontul cunoaşterii prin călătorii comerciale sau cruciade, europenii aflaseră în Orient metode utile construcţiilor în înălţime – arcul frânt – ca şi modele de haine scurte, strânse pe trup, potrivite vieţii active (cum era caftanul iranian purtat cu pantaloni pe picior), dar şi de pălării fantastice (cum erau cele chinezeşti cu coarne), integrându-le însă pe toate unui ansamblu artistic de o desăvârşită unitate – stilul gotic. În acelaşi timp, însă, în artă se exprima şi noul interes pentru cercetarea realităţii (în redarea minuţioasă a frunzelor capitelurilor, ca şi în asemănarea portretelor), vizibil şi în conturarea trupului viu prin veşminte.

Biserica Saint Ouen din Rouen,
secolul XIV-XV, Franţa

COSTUMUL ÎN STIL GOTIC

Nervuri de piatră și pantofi ascuțiți

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În etapa următoare a civilizaţiei europene, oraşele–municipii medievale, adăpostind cetăţeni liberi, meseriaşi şi negustori, au devenit focarele vieţii noi. Alături de nobilime, strânsă de obicei în jurul curţilor regale, orăşenimea a început să-şi spună cuvântul în artă, ca şi în costum (încălcând ordonanţele care-i interziceau purtarea unor ţesături şi blănuri scumpe sau a unor anumite culori).
Prin colaborarea meşteşugarilor asociaţi în bresle s-au înregistrat însemnate progrese în toate domeniile tehnicii, vizibile în arhitectură în constituirea sistemului de echilibru al catedralelor în stil gotic, dar şi în costum, care nu mai era cusut în casă, ci executat de specialişti – croitorii.

Dierk Bouts, *Proba focului*, 1475, Bruxelles,
Musées Royaux des Beaux Arts

Cei trei magi, vitraliu, secolul al XII-lea,
Biserica Saint Denis, Paris

Vârsta preferată era foarte tânără, aproape de adolescenţă, ca în toate epocile de dominaţie a nobilimii, beneficiind din copilărie de venituri şi privilegii. Prin repartizarea centrelor de interes în compoziţia imaginii, privitorului îi erau arătate în primul rând zonele cele mai subţiri ale trupului: gâtul, talia, încheieturile mâinilor şi picioarelor, iar cele late erau ascunse sub falduri (umerii bărbatului sub mâneci bufante, bazinul femeii sub pliurile fustei).

Senzaţională a fost scurtarea hainelor bărbăteşti, echivalând moda „mini" din costumul feminin al anilor '60, din secolul al XX-lea. Desvelirea picioarelor a însemnat afişarea unei noi libertăţi de mişcare, de deplasare în spaţiu, dar mai ales de independenţă, cucerită în secolele XIV – XV de către bărbaţii din oraşe, în timp ce soţiile lor, cu fusta lungă ca un clopot, au continuat să reprezinte stabilitatea familiei.

Costumul european a evoluat, odată cu stilul gotic, de la compoziţiile mai simple şi echilibrate de început, pentru care Franţa a oferit cele mai frumoase modele, până la desfăşurarea exuberantă de forme dinamice din moda burgundă, din ultima perioadă a goticului flamboaiant persistând în unele ţări europene, ca Germania, şi în vremea Renaşterii. **Idealul de frumuseţe** umană sugera spiritualizarea prin efilarea siluetei, integrată prin verticalitate stilului gotic. Schemele figurilor umane desenate de Villard d'Honnecourt erau alcătuite din unghiuri ascuţite. Strâns pe trup, costumul subţia silueta, dematerializând-o, fără a o masca însă, ca în epoca precedentă, în stilurile bizantin şi romanic, ci, dimpotrivă, făcându-o vizibilă.

Costum nobiliar,
1450, Dam, Amsterdam

Trompet, orga domului din
Strasbourg, 1385

Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini şi soţia sa*, 1434, Londra, National Gallery

În costumul gotic s-a exprimat, prin urmare, pe de o parte eleganţa nobiliară, preţioasă şi incomodă, pe de alta cea a orăşenilor liberi, practică şi comodă, influenţându-se reciproc.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Deosebirile sociale erau subliniate prin aspectul exterior, doar cei care nu trebuiau să muncească fizic putând îmbrăca hainele cele mai strâmte, mai bogate, în culori deschise.

Sculptural, costumul se înscria în viziunea goticului prin volumele subţiri, elansate, ca şi prin mulţimea vălurilor, trenelor, mânecilor atârnânde, terminate prin ascuţimi care păreau că se dizolvă în spaţiu, prelungind orice mişcare.

Pictural, lumina colorată a vitraliilor şi perfecţionarea vopselelor au dus la intensificarea cromatică a costumelor.

Materialele folosite de nobili erau mătăsuri şi catifele ţesute cu motive, blănuri scumpe şi bijuterii complicate, pe când orăşenii se îmbrăcau în stofe de culori uni şi pânzeturi. Croiala pe corp a veşmintelor era facilitată de aşezarea stofelor cu firul oblic (de bie), utilizând elasticitatea ţesăturilor.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul era scurtat până la ureche, lăsând gâtul la vedere, iar faţa era rasă juvenil. Pălăriile înălţau statura, cea mai simplă era fesul ţuguiat, roşu, purtat de orăşenii de rând. Gluga (chaperon), moştenită din secolele trecute, era croită cu moţul din ce în ce mai lung, peste 1 m, fie foarte subţire (liripipe), fie mai lat, putând fi înfăşurat în jurul frunţii, ca un turban. Sub influenţa modei orientale, gluga a fost îmbrăcată şi invers, cu deschiderea mai mică, pentru faţă, trasă pe creştet, iar pelerina, ca şi moţul, erau drapate în chip de turban, sau atârnau pe umeri, ca

Pereche, broşă, 1450, Viena, Kunsthistoriches Museum

în *Bărbatul cu inel*, de Van Eyck. Apoi, turbanul a fost simplificat, fiind făcut dintr-un sul circular ca un colac, prins pe mijlocul unei benzi lungi de ţesătură, ca un fular, care putea fi înfăşurată în jurul capului sau, când turbanul era scos de pe cap, legată de-a curmezişul toracelui, cu cercul pe spate şi înnodată pe piept.

În secolul al XV-lea au pătruns în nordul Europei şi unele influenţe din Italia, pornită pe calea Renaşterii. Negustorul italian Giovanni Arnolfini apare în portretul pictat de Jan van Eyck cu o pălărie cu bor lat, ultima modă de acasă.

Pe trup, peste cămaşa din pânză, invizibilă, erau îmbrăcate, obişnuit, două straturi de haine: dedesubt o tunică scurtă şi subţire (cotte, gipon sau dublet) cu pieptul vătuit şi poale cutate, de care se legau ciorapii, deasupra alta (cotte hardie, pourpoint), până peste genunchi, cu guler mic, ridicat, şi mâneci largi, uneori spintecate (lăsând să se vadă mânecile de dedesubt), cu cordon în talie. Haina de deasupra avea, de obicei, ca şi cea de dedesubt, faţa croită dintr-o singură bucată, doar cu şliţ la gât şi fente pe poale. Unele din aceste hăinuţe scurte (tabard), cu sau fără mâneci, pictate sau cusute cu blazoane, erau închise pe umăr ca şi cele destinate turnirurilor sau altor ceremonii, altele aveau mâneci largi, crăpate, formând pelerină. Deosebit de comodă era haina fără mâneci, necusută în părţi, croită de bie, ca o pelerină despicată pe laturi (huque), de obicei tivită cu blană. Arnolfini are un astfel de veşmânt din stofă neagră în portretul pictat de Van Eyck.

În secolul al XV-lea a apărut în Europa şi jacheta închisă în faţă şi petrecută, la fel cu caftanul oriental. Persoanele venerabile prin rang, funcţii sau vârstă purtau haina de deasupra lungă fie închisă, ca o rochie trasă pe cap (houppelande), cu şliţ la gât şi guler montant, fie

Calotă, pălărie peste scufie, glugă chaperon, glugă cu moţul turban, gluga îmbrăcată invers, turban din glugă, colac cu fular.

de tipul caftanului deschis în faţă. Pe lângă acestea, pelerina (tradiţională în costumul regal şi preoţesc) mai era folosită şi în călătorii.

Picioarele erau acoperite, la început, de ciorapi lungi, strâmţi, croiţi din stofă sau piele şi agăţaţi de centură. Pe măsura scurtării jachetei, ciorapii s-au lungit, apoi au fost cusuţi unul de celălalt, devenind ciorapi-pantaloni (ca şi dresul din secolul al XX-lea), adăugându-li-se un triunghi în faţă (braye) pentru a da lărgime (nefiind elastici).

Pantofii, ascuţiţi, denumiţi poulaines sau crackoves (ceea ce ar presupune o origine polonează), aveau botul de o lungime corespunzătoare rangului. Fiind destul de greu de circulat pe jos cu astfel de vârfuri (care ajungeau până la 30 de centimetri), uneori acestea erau aduse şi prinse cu lănţişoare de gleznă. Pentru mersul pe străzile insalubre ale oraşelor medievale erau necesari galenţi de lemn.

Ca *accesorii*, punga pentru bani şi mărunţişuri era agăţată de centură, iar mănuşile, utile la lupte sau la vânătoare, continuau să fie o completare a ţinutei elegante. Însemnele ordinelor cavalereşti luau forma unor bijuterii din aur cu email şi pietre preţioase, ca ordinul Lânei de aur iniţiat de ducele Burgundiei, presupunem proiectat de Jan van Eyck şi executat de bijutierul din tabloul nostru.

Jan van Eyck, *Bărbatul cu inel*, secolul al XV-lea, Sibiu, Muzeul Bruckenthal

COSTUMUL MILITAR FEUDAL

A evoluat paralel cu armele de foc, armura de zale fiind acoperită treptat cu piese metalice pentru trunchi, braţe şi picioare, şi ajungând ca o cutie închisă, lucrată pe măsură. Mişcarea era posibilă prin articularea plăcilor (ca la coada racului). Urmând moda, casca masivă, cu viziera mobilă, era ascuţită în creştet, ca un arc frânt, iar vârfurile pantofilor erau la fel de lungi ca şi cei civili, putându-se însă demonta pentru mersul pe jos.

Armura metalică a atins maxima perfecţionare la mijlocul secolului al XV-lea, când era confecţionată din oţel, gravată cu motive heraldice, având şi o greutate relativ mică (în jur de 25 de kg.).

Armele (sabia, lancea) erau mari şi grele, iar scutul era agăţat de gât cu lanţ şi pictat cu blazonul cavalerului.

Calul era şi el blindat cu acelaşi sistem de plăci metalice articulate.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul, altădată vizibil la tinerele fete, era ridicat şi strâns în creştet, înălţând silueta şi degajând, totodată, gâtul subţire, şi era învelit cu bonete de formele cele mai variate, de la scufiţe la pălării pe sârmă în formă de cornet, şa sau coarne, cu văluri fluturânde.

Pe trup, peste cămaşa din pânză fină, brodată la gât, se îmbrăcau cele două straturi obişnuite. Rochia de dedesubt (cotte), pe corp, cu decolteu rotund sau pătrat, bustul şnuruit în faţă şi mâneci lungi strâmte, era acoperită de rochia de deasupra (surcot) largă, decoltată în faţă şi în spate în unghi, iar talia strânsă foarte sus micşora bustul, lungind picioarele. Prin croiala de bie, ţesătura cădea întinsă pe bust, formând falduri crescânde pe poale. În secolul al XIV-lea, rochia surcot avea

Scenă de dragoste, tapiserie din Arras, cca. 1430, Paris, Luvru

uneori în locul mânecilor răscroieli adânci, până mai jos de mijloc, numite de moralişti „ferestrele iadului", lăsând să se vadă cotte. Rochia avea, de obicei, mâneci largi, eventual spintecate. Poala prinsă în brâu lăsa să se vadă dublura şi rochia de dedesubt, în culori contrastante. Pentru călătorie se îmbrăca şi o pelerină largă cu trenă, uneori tivită cu blană, la fel cu celelalte veşminte.

În picioare, pantofii erau ascuţiţi ca şi cei bărbăteşti, iar *accesoriile* erau asemănătoare (punga, mănuşile), doar bijuteriile erau mai numeroase şi mai delicate.

EVOLUŢIA COSTUMULUI

Costumul gotic a atins punctul culminant în ultima sa etapă din secolul al XV-lea când arta şi moda burgunde, create pe gustul aristocraţiei cavalereşti, alcătuiau o ambianţă ireală, de evaziune într-o lume de basm. Siluetele elegante erau exagerat de subţiate, ajungând filiforme, atitudinile unduioase, în formă de S, amintind ornamentele ca flacăra din arhitectura goticului flamboaiant. Din jocul fanteziei apăreau coafe în formă de fluture, mâneci înaripate, trene în coadă de păun, bijuterii emailate în nuanţele florilor. În compoziţia costumelor se accentuau contrastele, între capul voluminos şi gâtul subţire, între umerii laţi masculini şi talia strânsă, între poalele învoalte şi pantofii înguşti şi alungiţi.

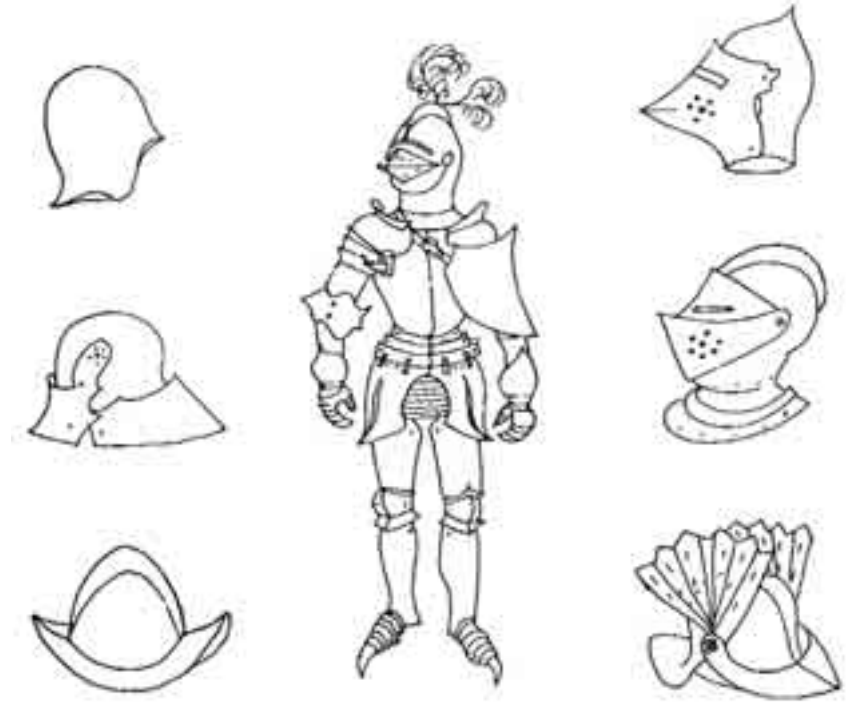
În special în domeniul pălăriilor au apărut cele mai mari extravaganţe, variind între bonetele în formă de inimă, din pliseuri, pene sau flori şi cornetele lungi şi ascuţite, cu văluri, devenite însemne ale zânelor din basmele medievale.

Trăsăturile modei nobiliare burgunde erau imitate şi adaptate modului de viaţă al burgheziei îndestulate din oraşele Ţărilor de Jos. Croielile de mai sus, transpuse în stofe groase, uni, în culori întunecate (verde, negru, albastru, roşu), lărgite şi prelucrate spre a asigura comoditatea mişcărilor, conturau siluete mai robuste, mai apropiate de idealul de frumuseţe promovat de italieni în perioada de început a Renaşterii.

Pantof gotic, Londra, Victoria and Albert Museum

David Aubert, *Nunta lui Renaut de Montauban cu Clarice,*
1462 - 1470, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal

David Aubert, *Maugis D'Aigremont luându-şi rămas-bun de la Renaut şi de la regele şi regina din Acre,*
1462 - 1470, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal

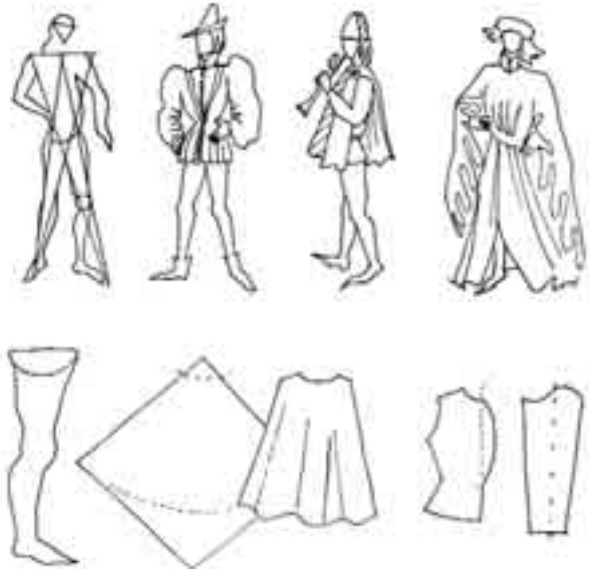


Armură şi căşti, secolul al XV-lea

Martin şi Gheorg, *Sfântul Gheorghe*, Cluj-Napoca

Chiar şi costumul oamenilor din popor tindea către formele dominante ale goticului. Dacă ţăranii lucrând la câmp erau înfăţişaţi în miniaturile timpului doar în cămaşă, în zilele de sărbătoare purtau şi ei, ca şi micii meşteşugari, pălării înalte cu bor, jachete scurte, dar mai groase, ciorapi-pantaloni, doar mai puţin strânşi, cu saboţi sau cizme scurte. Femeile, cu capul îmbrobodit, îmbrăcau de asemenea rochii strânse pe talie, cu bustul şnuruit, dar cu decolteul acoperit decent de cămaşa de pânză şi cu şorţ în faţă. Semnalăm persistenţa în unele costume populare din secolele XVIII – XX a unor forme gotice, ca nişte fosile. Amintirea coafelor înalte s-a păstrat în bonetele ruseşti din Galich–Kostroma (secolul al XVIII-lea) sau în cele din Tambov (secolul al XIX-lea).

Ciorapi gotici, miniatură, detaliu, secolul al XV-lea, Paris, Bibliothèque Nationale



Schema lui Villard d'Honnecourt, Pourpoint, huque, hoppelande / tipare de ciorap, huque, pourpoint (faţă şi mânecă)

Petrus Christus, *Portretul unei tinere*, 1470, Berlin, Staatliche Museen

Castelul Huniadi din Hunedoara, secolul XIII - XV

PE TERITORIUL ROMÂNIEI

Stilul gotic din apusul Europei a pătruns mai cu seamă în Transilvania, vizibil în aspectul catedralelor din oraşe (Sibiu, Cluj etc.), dar mai ales în originalele biserici întărite săseşti. Unele ecouri ale goticului au ajuns şi în Moldova, contopite în stilul bisericilor ridicate în vremea lui Ştefan cel Mare.

În secolul al XIV-lea şi al XV-lea – în epoca eleganţei cavalereşti – şi la noi domnitorii şi boierii, mai ales cei din Transilvania, dar şi din Ţara Românească şi Moldova, apăreau în haine de modă gotică, cu jachete scurte strânse pe trup, ciorapi-pantalon, subţiind picioarele, şi pantofi ascuţiţi. La Curtea de Argeş, domnitorul Ţării Româneşti, Basarab I e pictat în Biserica Sf. Nicolae Domnesc îmbrăcat după moda gotică, având mânecile şi ciorapii-pantaloni coloraţi asimetric, roşu şi verde. În mormântul lui s-a găsit paftaua din aur ilustrând legenda reginei-lebădă, care provine din atelierul sculptorilor Martin şi Georg din Cluj, autorii statuii Sf. Gheorghe aflată la Praga (o replică la Cluj). Vestigii ale costumului gotic s-au păstrat în portul popular al Pădurencelor din Munţii Apuseni. După cum a observat Tancred Bănăţeanu „ceapsa" lor e o reducere a cornetului cu văluri la o bonetă mică din stofă, de care este prins un şter gar alb din pânză groasă, care atârnă pe spate şi peste care, pentru ca prin greutatea lui să nu tragă în jos ceapsa, este îmbrăcat pieptarul.

De castelanele de odiniaoară amintesc şi lanţurile cu zeci de chei ale încăperilor palatelor ca şi inelele (acum nu din aur ci turnate în metal ieftin), atârnate la brâu de ţărănci.

Martin şi Georg, *Pafta*, secolul al XIV-lea, Curtea de Argeş, biserica Sf. Nicolae Domnesc, Muzeul Naţional de Istorie Bucureşti

Mircea cel Bătrân (1398-1418), frescă, secolul al XVI-lea, Biserica Episcopală din Curtea de Argeş, Muzeul Naţional de Artă Bucureşti

Platou ceramic, Iran, secolele XII - XIII, Paris, Luvru

COSTUMUL POPOARELOR ISLAMICE

Arabescuri cioplite şi brodate

COSTUMUL IMPERIULUI ARAB

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Religia musulmană, constituită din secolul al VII-lea, când a trăit profetul Mahomed în Arabia, s-a extins în Imperiul arab, cuprinzând Orientul Apropiat şi Mijlociu, nordul Africii şi, temporar, Spania şi Sicilia. De la faza de cucerire şi expansiune, lumea arabă musulmană a trecut la cea a creării unei civilizaţii şi culturi originale, ajungând încă din secolul al IX-lea la remarcabile realizări.

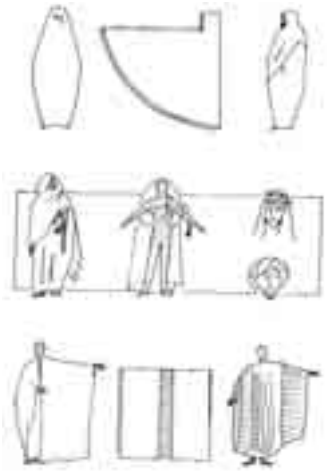
Triburilor nomade, războinice, din Peninsula Arabică, li s-au alăturat popoare cu veche tradiţie, care au îmbogăţit civilizaţia şi arta musulmană.

Cadrul artistic • Prelucrând modele bizantine, persane, indiene etc., arta islamică a reflectat atât unitatea de ansamblu, cât şi particularităţile regionale ale imperiului arab.

Izvorâtă din creaţia populară a păstorilor nomazi – de la ulcica de lut smălţuit şi covorul de lână colorată – arta musulmană, slujind în moschei credinţei mahomedane, a creat un decor feeric în palatele califilor. Împodobite cu arcuri în potcoavă, în arc frânt sau acoladă, cu colonete şi stalactite, clădirile erau acoperite cu arabescuri, împletind figuri geometrice sau florale, cuprinzând şi scrierea arabă, într-o perpetuă metamorfoză fără început şi fără sfârşit, putând fi prelungite la infinit ca şi cântecul oriental.

Idealul de frumuseţe umană • Înfruntând călare pe cămilă căldura toridă şi uscăciunea deşertului, dârjii luptători arabi aveau o înfăţişare aspră şi impunătoare, înfăşuraţi în mantiile lor albe, largi, trase pe ochi. Odată cu instaurarea califatelor, luxul curţilor orientale a adus pe primul plan eleganţa, împrumutând senzualitatea indiană în conturarea rotunjimilor trupului ca şi în strălucirea bijuteriilor.

Costum arab, musulman, secolul al XX-lea



Costum arab: siluetă, tiparul burnusului, burnus drapat,/ haic îmbrăcat şi draparea pe tiparul lui, broboadă şi turban / aba, tipar de aba, tobe

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Potrivit celor două faze istorice amintite, costumul a cunoscut mai întâi ţinuta adaptată funcţional vieţii în deşert, ca apoi să transpună unele din formele acesteia în ambianţa civilizată a oraşelor şi palatelor din imperiul arab.

COSTUMUL DEŞERTULUI ARABIC

şi-a păstrat până azi rostul de a izola de soarele arzător prin multe straturi de ţesături, căzând în falduri largi, aerate, acoperind tot corpul, până la ochi.

Sculptural, silueta era amplificată, dar informă.

Coloristic domina albul, apărător de căldură. Doar veşmintele de dedesubt erau înviorate de roşu, galben sau albastru-intens.

Materialele folosite erau în primul rând lâna (cea mai rea conducătoare de căldură) din păr de cămilă, apoi pânza groasă.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Capul era acoperit de una sau mai multe calote din fetru, peste care o mare basma triunghiulară, trasă pe frunte, era ţinută de un

Sultan Ali, *Pereche*, miniatură persană, 1513, Teheran, Biblioteca Gulistan

şnur din păr de cămilă. Din răsucirea ţesăturii în jurul capului a rezultat turbanul.

Pe trup, peste o cămaşă din lână, o mantie dreptunghiulară (haic) din lână, bumbac sau mătase era drapată asemănător cu himationul grecesc sau cu sari-ul indian.

Acelaşi efect de drapaj era obţinut prin înfăşurarea unei mari pelerine semicirculare (burnus) cu glugă, ca şi pelerina romană, şi acoperind mai bine gâtul.

Dacă aceste piese au rămas legate de Peninsula Arabică şi nordul Africii, alte veşminte s-au răspândit pe tot întinsul imperiului arab, ca de pildă mantaua largă (aba) croită ca o cămaşă fără mâneci, dar lată până la încheietura mâinii, purtată şi în Siria, şi în Persia (un bubu deschis în faţă).

O variantă a acesteia se mai întâlneşte la tribul musulman tuareg, din vestul Saharei: o mantie (tobe) la fel de largă, închisă la gât, dar, în schimb, cu mâneci foarte largi, practic necusută pe laturi, alcătuită din fâşii înguste, ţesute din bumbac, cusute laolaltă vertical pentru corp, orizontal pentru mâneci.

COSTUMUL CALIFATELOR ISLAMICE

A contopit, ca şi arhitectura sau artele decorative, tradiţiile popoarelor supuse. Dintre acestea, de un deosebit prestigiu politic, cultural şi artistic se bucurau persanii, a căror vestimentaţie a devenit preponderentă în lumea islamică a evului mediu.

Din antichitate, persanii păstraseră tunica şi pantalonii călăreţilor din stepă, croite pe corp, acoperite pentru ceremoniile curtene de veşmintele largi din mătăsuri orientale. Un nou val de influenţă asiatică a pătruns în statele islamice odată cu mongolii, a căror stăpânire se întindea în secolul al XIII-lea din Caucaz până în China. În perioada corespunzătoare Renaşterii europene, o deosebită splendoare au atins costumele în imperiile islamice ale Persiei sefevide şi Indiei mogule, care au fost cunoscute în Europa în secolele următoare prin intermediul turcilor.

COSTUMUL INDO-PERSAN al clasei privilegiate corespundea mai puţin modului de viaţă activ al bărbatului, războinic, călăreţ, decât celui al femeilor, închise în haremuri, tolănite pe perne moi sau dansând cu mişcări unduioase.

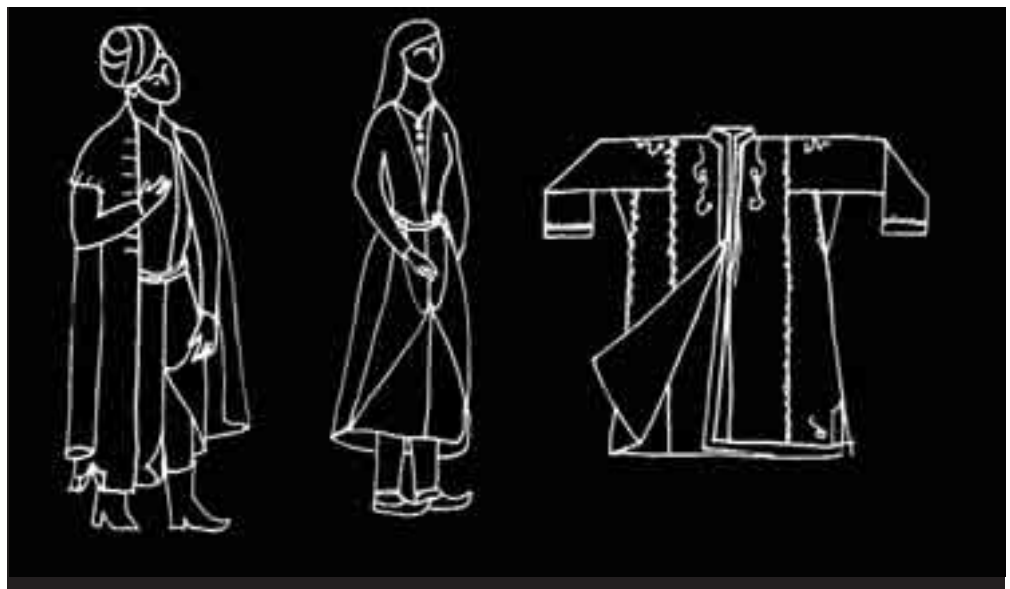
Tipul preferat era mărunt şi grăsuţ, cu mâini şi picioare mici, delicate.

Sculptural, era subliniată graţia, prin talia strânsă şi fusta evazată, ca de dansatoare.

Pictural, coloritul era bogat, înmănunchind atât culori curate, complementare, cât şi nuanţe rare.

Materialele erau de o mare diversitate, de la ţesătura de lână de Kaşmir la mătasea subţire şi la văluri transparente, diafane, toate brodate cu fir de aur.

Costume persane din secolul al XVI-lea, caftan



Moscheea Albastră, 1609 - 1614, Istanbul

Cupolă pe pandantivi, moscheea Şehzade, secolul XVII, Istanbul

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, turbanul, principalul însemn islamic, era drapat în forme determinate de tradiţia locală, de obicei cu unghi în frunte. Faţa era împodobită de mustaţa mică, răsucită, uneori şi de barbă.

Pe trup, jacheta închisă pe umărul drept, după sistem mongol, cu mâneci lungi strâmte şi pantalonul lung, pe picior, alcătuiau îmbrăcămintea de bază. Peste acestea, veşmântul de gală era un caftan (halat) străveziu, lung până la jumătatea gambei, cu poale largi, plisate, strâns în talie cu cingătoare înnodată, cu capete lungi, brodate.

Încălţămintea pentru călărie consta din cizme, pentru interior din papuci fără spate, toate cu vârful întors în sus.

Bijuterii bogate, lungi coliere de perle şi pietre preţioase, brăţări peste cot şi la încheietura mâinii sporeau strălucirea costumelor integrate în ambianţa de lux fabulos a palatelor indiene sau persane.

COSTUMUL FEMININ

Faţă de străini, musulmanele se ascundeau cu totul îndărătul unor drapaje lungi şi largi, iar ţinuta cea mai elegantă era destinată intimităţii.

Pe cap, văluri uşoare acopereau părul, dezvelind doar faţa, puternic machiată cu negru la ochi şi la sprâncene. În India, femeile îşi îngălbeneau uşor pielea cu şofran şi îşi înroşeau unghiile cu coloranţi vegetali.

Pe trup, bustul rămânea descoperit sau era acoperit de bluza scurtă (şoli), lăsând vizibil pântecele până la pantalonul lung, strâns pe picior.

Veşmântul de gală era asemănător celui bărbătesc, caftanul străveziu cu fustă plisată, ceva mai lungă, la care se adăuga un şorţ lung şi îngust, brodat.

Papucii din *picioare*, ca şi *bijuteriile* bogate, completau ţinuta.

Acest tip de costum a pătruns în Europa datorită expansiunii altei fracţiuni musulmane, cea a Imperiului otoman, care şi-a întins dominaţia din secolul al XIV-lea asupra unei părţi însemnate a Peninsulei Balcanice, marcând mai ales portul albanez şi grecesc – cu fustanelă plisată peste pantalonii strânşi pe picior.

Costume turceşti, siluetă, demnitar cu anteriu şi caftan, marinar, ienicer

Dansatoare, costum feminin şi bărbătesc din India mogulă, secolul al XVII-lea

Costum feminin turcesc, secolul al XIX-lea, Muzeul Municipiului Bucureşti

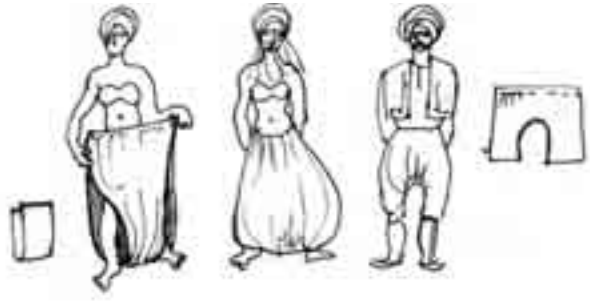
COSTUMUL IMPERIULUI OTOMAN

A avut cel mai mare răsunet în Europa mai cu seamă după cucerirea Constantinopolului, din 1453. În ansamblul lumii islamice, turcii s-au deosebit prin prelucrarea tradiţiilor bizantine atât în arhitectură – ca în Moscheea Albastră, multiplicând motivul cupolei bisericii Sfânta Sofia – , cât şi în costum – în preferinţa pentru mantii lungi, drepte, dând o ţinută solemnă.
Costumele principale erau şi la turci cele bărbăteşti, oglindind stăpânirea absolută a bărbatului asupra femeii, care trăia ascunsă de ochi străini.
Idealurile de frumuseţe ce se desprind din efigiile vremii sunt în primul rând cel al înaltului demnitar, matur, sedentar şi greoi, impunător prin volumul mare pe care îl ocupa în spaţiu, şi în al doilea rând cel al militarului, ducând o viaţă activă de mişcare fizică. Ienicerii, înfiinţaţi în secolul al XlV-lea, purtau pe cap un chipiu din ţesătură albă, tubulară, ţinută în sus pe frunte de o pană şi o lingură şi atârnând la spate până la umeri, întărită cu un cerc metalic pentru a ocroti ceafa de sabie. Pentru a se deplasa mai uşor, soldaţii îşi prindeau în brâu poalele hainei.

Pereche în grădină, 1530, miniatură din Nurhan Atasoy, *A garden for the sultan.*

Costume turceşti: feregea feminină cu tiparul ei, şalvari cu ilic şi entari, şalvari şi croiala lor

Şalvari feminini şi poturi bărbăteşti



Suleymanname,
Curteni în Topkapi Sarai,
miniatură, 1558, din N. Atasoy,
A garden for the sultan

Sandro Botticelli,
Venus şi Marte, detaliu,
cca. 1480, Londra,
National Gallery

COSTUMUL ÎN EPOCA RENAŞTERII

Benedetto da Maiano, Palazzo Strozzi, 1489, Florenţa

COSTUMUL ÎN ITALIA SECOLULUI AL XV-LEA

Revenirea idealului antic

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Îmbogăţite prin comerţ şi manufactură, oraşele-state italiene, ca Florenţa, au devenit focare ale culturii umaniste, burghezia liberă şi puternică impunându-şi gustul în crearea noului stil artistic. Producând mătăsuri şi catifele exportate în toată Europa, Italia a început să concureze în eleganţa vestimentară moda burgundă, care se bucura de cel mai mare prestigiu.

Cadrul artistic • Stilul ambiental al Renaşterii timpurii a revenit la tradiţiile antropocentrice ale antichităţii greco-romane, cu proporţii în funcţie de cele umane, opunând verticalităţii gotice dominantele orizontale şi reluând frontoanele şi arcurile semicirculare pe coloane. Frumuseţea concepută ca armonie şi echilibru era exprimată prin forme geometrice regulate, stabile, vizibile atât în arhitectură, ca în capela Pazzi de Brunelleschi sau în palatul Strozzi de Benedetto da Maiano, sau în mobilier, cât şi în sculptură, ca în Gattamelata de Donatello, sau în pictură, ca în frescele din biserica San Francesco din Arezzo de Piero della Francesca.

Idealul de frumuseţe umană era opus celui gotic; pornind de la exemplul statuarei greco-romane, se urmărea exprimarea echilibrată a forţei fizice şi psihice. Vârsta preferată în secolul al XV-lea era încă juvenilă, silueta subţire fiind apropiată de cea burgundă, care-şi păstra ascendentul. Proporţiile trupului se regăseau în coloanele gracile.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Costumul burgund era purtat, ca atare, în prima parte a secolului la curţile princiare, mai ales în nordul Italiei (prezent în desenele lui Pisanello). El a suferit transformări la Florenţa (vizibile în picturile lui Masaccio sau Fra Angelico) devenind mai practic şi mai confortabil şi adaptându-se complet viziunii italiene către sfârşitul secolului. Clima mediteraneană, mai blândă, favoriza reducerea numărului şi a grosimii veşmintelor.

Sculptural, trupul apărea ceva mai masiv, amplificat prin faldurile mantiilor drapate, renunţându-se treptat la colţurile ascuţite.

Şi **coloristic** volumele erau mai liniştite, prin petele mari cromatice, uniforme, în tonuri majore şi luminoase – cireşiu, albastru-deschis etc.

Materialele folosite, din producţia locală de

Fra Angelico, *Buna Vestire*, secolul al XV-lea, Mănăstirea San Marco, Florenţa

mătăsuri florentine sau catifele veneţiene, erau pline, cu motive regulate (de rodie în reţea).
Aportul artiştilor era însemnat atât în întruparea vizibilă a noului ideal uman, cât şi în proiectarea unor modele pentru ţesături sau piese de îmbrăcăminte (Pisanello, Bellini etc.).

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap se purta fie calota simplă, fie turbanul gotic, dar cu margini netede, dar mai ales pălăria cu bor mare, de diverse dimensiuni.
Pe trup, cămaşa se vedea la gât, ca în costumul popular, iar tunica scurtă era deseori mică, de diferite forme, ori ca o jachetă închisă în faţă, cu guler ridicat, strânsă în talie şi cu poale creţe, ori de tip huque, numită aici giuberello.
Roba largă şi lungă până la pământ, cu mâneci foarte largi, dând efect de drapaj antic, era purtată de demnitari sau de magistraţii în vârstă.
În picioare, ciorapii-pantalon albi sau coloraţi conturau volumele, fără să le subţieze (ca şi cei negri din nord), iar pantofii aveau botul uşor lăţit.
Ţăranii şi orăşenii săraci îmbrăcau veşminte mai simple, din stofă groasă, cusute în casă.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, spre deosebire de obiceiul de peste Alpi de a acoperi complet capul, în Italia părul era vizibil, pus în valoare prin coafuri complicate, cu cozi răsucite, panglici, reţele cu perle etc. Inteligenţa şi cultura, noile calităţi apreciate la femei, cereau înălţarea frunţii prin epilare şi pensare a sprâncenelor. Linia generală a modei era respectată prin degajarea gâtului subţire, prelungit de decolteul ascuţit la spate.
Pe trup, cămaşa era uneori vizibilă la gât şi la fentele mânecilor rochiei, care erau demontabile, legate cu şireturi de corsaj. Deseori, cele două straturi (gamurra sau cotta dedesubt şi cioppa deasupra) se reduceau la o

Domenico Veneziano, *Portret*, 1465,
Berlin, Staatliche Museen

Piero della Francesca, *Legenda crucii*, fragment, *Regina din Saaba şi suita ei,* frescă,
biserica San Francesco din Arezzo, 1459

singură rochie cu mâneci din alt material, uşor de schimbat.

Pantofii urmau evoluţia generală, către vârfuri mai puţin ascuţite.

Bijuteriile evoluau şi ele către compoziţii mai ample, masive (mai ales în medalioane suspendate sau broşe), fiind din ce în ce mai mult preferate perlele, a căror formă sferică perfect regulată avea să devină idealul stilului artistic al Renaşterii italiene mature.

Spre deosebire de elegantele soţii ale bancherilor sau ale marilor negustori, femeile muncitorilor din oraşe se îmbrăcau asemenea ţărăncilor, cu rochia largă, cu corsaj şnuruit peste cămaşă, basma şi şorţ.

În picturile lui Masaccio, Piero della Francesca sau Andreea Mantegna se vede cum se transformă costumele burgunde, care subţiau şi alungeau trupul, conform idealului aristocratic nordic, odată cu cristalizarea noului ideal de frumuseţe umană, mai democratic, de tip clasic, din vremea Renaşterii timpurii.

Procesul se va încheia în secolul următor, al Renaşterii depline, odată cu conturarea eroilor din sculptura şi pictura italiene create de Michelangelo, Tiţian etc.

Andreea Mantegna, *Familia Gonzagua*,
Palatul ducal din Mantua, 1474

Michelangelo, *Catedrala San Pietro*,
Roma, secolul al XVI-lea

COSTUMUL ÎN STILUL RENAŞTERII ITALIENE DIN SECOLUL AL XVI-LEA

Fibre musculare în plus

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Orăşenimea liberă, bogată care împinsese mai departe hotarele lumii cunoscute, cutreierând cu îndrăzneală oceanele până pe coastele Indiei sau Americii sau explorând universul ştiinţelor exacte, şi-a impus în secolul al XVI-lea concepţia despre lume, gusturile şi aspiraţiile în mare parte a Europei. În artă, stilul creat în Italia în secolul precedent a atins stadiul Renaşterii depline, mature.

Cadrul artistic Deplina claritate a frescelor lui Rafael, luminoase şi net conturate, mulţumeau raţiunea prin echilibrul şi armonia liniilor şi culorilor. În creaţiile Renaşterii arta se împletea cu ştiinţele vremii: spaţiul era sugerat cu ajutorul perspectivei geometrice, iar formele corpului omenesc erau cunoscute datorită anatomiei artistice. Pasiunea pentru matematică se întrupa în geometria regulată a construcţiilor (de exemplu Sfântul Petru din Roma, de Bramante şi Michelangelo sau Villa Rotonda, de Palladio) şi a mobilierului, ca şi în compoziţia picturilor înscrise în cercuri şi pătrate sau în volumele piramidale ale sculpturilor. Artiştii căutau în armonia proporţiilor umane corespondentul perfecţiunii cosmice. Arta antică greco-romană, care ilustrase o concepţie antropocentrică asemănătoare umanismului, era invocată ca un argument de prestigiu şi luată drept model.

Idealul de frumuseţe era întrupat în lucrări ca David sau Moise de Michelangelo, sau Venus de Tiţian. Pictorii şi sculptorii puneau în valoare vitalitatea, vigoarea trupească şi forţa gândirii creatoare, prin supradimensionarea siluetei generale şi prin efectul de bloc masiv, dat în viaţa zilnică de veşmintele ample. Vârsta preferată era cea adultă, a omului format, realizat, plin de prestanţă şi încredere în sine, cu mişcări largi, liniştite, nobile (grandezza).

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

În comparaţie cu moda aristocratică de tip burgund sau spaniol, cea a Italiei Renaşterii avea trăsături democratice, dând comoditate şi libertate în mişcări.

Sculptural, costumul evidenţia proporţiile şi articulaţiile fireşti ale corpului, urmărind amplificarea prin haine bogate, drapate larg,

Tiţian, *Pietro Aretino*, 1545, Florenţa, Galeria Pitti

Rafael Sanzio, *Baldesar Castiglione*,
1515, Paris, Luvru

Tiţian, *Amorul sacru şi amorul profan*,
1515, Roma, Galeria Borghese

revere late, îmblăniri etc., sugerând fibrele musculare în plus reproşate de anatomişti statuilor michelangeleşti.

Pictural, efectul de masă al volumelor era realizat prin utilizarea unor stofe uni sau cu motive mari, nefragmentate prin tăieturi sau pliseuri.

Materialele folosite erau groase, catifele sau mătăsuri pline.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul era tuns scurt, barba lată, accentuând masivitatea capului. Bereta plată, aşezată orizontal, putea fi fără bor sau cu bor despicat, întors, ca şi aceea a lui Baldesar Castiglione în portretul pictat de Rafael.

Pe trup, ca un semn de relaxare a relaţiilor sociale, cămaşa se vedea la gât şi la manşete, încreţită. Vesta era croită pe corp, decoltată mai ales pătrat, cu mâneci strâmte. Jacheta (zimarra), de obicei scurtă până la jumătatea coapsei, cu revere late, îmblănite sau matlasate, cu mâneci largi decorative sau cu fente, dădea siluetei o formă generală dreptunghiulară. Mantaua lungă până la pământ, tivită cu blană, era rezervată învăţaţilor sau bătrânilor; pantalonii, lărguţi, erau lungi până la genunchi. *În picioare*, se încălţau ciorapi groşi şi pantofi comozi, cu botul lat, decoltaţi.

COSTUMUL FEMININ

Unele piese (bereta, pantofii etc.) erau masculine, dar în ansamblu aspectul era foarte feminin.

Pe cap, părul bogat, lăsat pe umeri, uneori ţinut în plasă, accentuând masivitatea siluetei şi mascând gâtul, era decolorat blond-veneţian, roşcat. Turbanul accentua sfericitatea capului. Bereta cu medalii şi perle putea fi purtată orizontal sau aplecată pe spate, încadrând faţa ca o aureolă.

Pe trup, cămaşa încreţită se vedea la decolteul oval sau pătrat, ca şi la umeri, sau prin fentele mânecilor. Rochia era tăiată în talie la loc normal, cu corsajul pe corp, şnuruit.

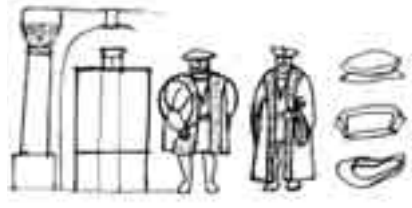
Parmigianino, *Madona cu gâtul lung*,
1535, Florenţa, Galeria Uffizi

Paolo Veronese, *Vila Barbaro*, frescă, 1561, Maser, Treviso

De obicei redusă la un singur strat, sugera două straturi prin mânecile demontabile, din materiale şi în culori contrastante, prinse la umeri cu şiret şi având uneori crevase. Fusta largă era încreţită fără pliuri, susţinută de pantaloni bufanţi lungi până la genunchi.

În picioare se purtau pantofi cu talpă groasă, pentru a evita noroiul (în locul galenţilor) şi pentru a contribui la supradimensionarea staturii. Costumul era împodobit cu *bijuterii* mari, grele, masive, de forme regulate, mai ales şiraguri de perle, şi completat cu *accesorii* ca blana liberă la gât, mănuşile, evantaiul de pene şi batista, pe atunci o noutate. Masca, având un buton ţinut între dinţi, apăra de razele soarelui şi de priviri indiscrete.

Fotoliu, Italia, secolul al XVI-lea



Costume masculine şi feminine
din Renaşterea deplină, secolul al XVI-lea

Albrecht Dürer, *Autoportret*, 1498, Madrid, Prado

COSTUMUL GERMAN ÎN VREMEA REFORMEI

Ferestruici şi crevase

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În centrul Europei, lupta împotriva orânduirii feudale s-a manifestat atât pe plan ideologic, în Reforma iniţiată de Luther, cât şi prin violente antagonisme de clasă, manifestate în conflicte armate, ca războiul ţărănesc german (1525).

Cadrul artistic • În majoritatea provinciilor Imperiului german, fărâmiţat în zeci de stătuleţe feudale, persista stilul gotic adaptat necesităţilor vieţii orăşeneşti, doar în puţine centre, ca Nürenberg sau Augsburg, pătrunzând influenţe ale Renaşterii italiene. Decorul pitoresc, asimetric, cu multe detalii, al goticului tardiv alcătuia fundalul firesc al costumului.

Idealul de frumuseţe umană • Spre deosebire de idealul italian, bazat pe echilibrul armonios al proporţiilor, după model antic, sugerând forţa stăpânită prin compoziţii statice, idealul german aparţinea încă viziunii gotice asupra frumuseţii, înţeleasă ca expresivitate maximă, obţinută prin exagerări ale formelor, disproporţii sau stridenţe coloristice, ca în pictura lui Grünewald.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Puternicele deosebiri sociale au determinat şi mari contraste între costumele curtene, bogate şi pretenţioase, şi cele ale burgheziei protestante, de o voită sobrietate. Costumele nobililor constituiau o adaptare a modelelor italiene la viziunea gotică, exprimată prin agitaţia formelor, îmbucătăţite prin dungi sau aplicaţii, prin asimetria decorului şi a coloritului (ciorapi de culori diferite pentru fiecare picior).

Crevase: Lucas Cranach cel Bătrân, *Henric cel Pios şi soţia sa,* 1514, Dresda, Staatliche Gemäldegalerie

Tobias Stimmer,
Jakob Schwytzer cu soţia sa Elsbeth,
1564, Basel Kunst Museum

COSTUMUL BĂRBĂTESC

O categorie specială a constituit-o vestimentaţia armatelor de mercenari imperiali, a aşa-numiţilor „Landesknechte". Se pare că lor li s-a datorat lansarea unei mode cu larg răsunet în secolele XVI – XVII, cea a „crevaselor" (fente sau crăpături). Pornind de la crăparea accidentală, din pricina mânuirii armelor, a hainelor strâmte de tip gotic cavaleresc, capturate de elveţieni de la burgunzi în 1476, ostaşii imperiali au trecut la despicarea sistematică a veşmintelor, mai ales la încheieturi. Dând libertate mişcărilor, se realiza totodată şi o ornamentare prin contrastul de culoare dintre stofa tăiată şi cămaşa sau dublura de dedesubt. Efectul se înscria în viziunea gotică prin vibraţia suprafeţelor, fragmentate atât ca formă, cât şi cromatic, cu o fantezie specific germană.

Soldaţii şi-au scandalizat contemporanii prin exagerările lor, spintecându-şi până şi beretele şi pantofii; împăratul Maximilian le-a dat însă încuviinţarea, oficializată în 1530. Moda s-a răspândit, ajungându-se să se producă metraje cu fente în ţesătură sau arse cu fierul roşu.

COSTUMUL FEMININ

Burghezia protestantă exterioriza virtuţile morale printr-o costumaţie sobră, cu croială simplă, din stofă neagră şi lenjerie albă.

Silueta sinuoasă a doamnelor nobile continua linia suplă din stilul gotic curtean, trupul dobândind însă o nouă robusteţe, specifică Renaşterii, ca în portretele lui Cranach.

Aristocraţia arbora ostentativ podoabe grele de aur, lanţuri groase şi o mulţime de inele.

Femeia ideală era gospodina, mamă de familie, având ca atribute vestimentare caracteristice boneta în formă de scufiţă (Haube), strângând părul, decolteul decent acoperit cu un guler-pelerină (Goller sau Koller), şorţul indicând activitatea menajeră. La brâu atârnau cheile cămării şi un cuţit în teacă.

Costumul ţărănesc • Mai departe de centrele modei şi mai săracă, ţărănimea a păstrat o vreme mai îndelungată formele şi croielile deceniilor trecute: hainele scurte pe corp şi ciorapii-pantofi-pantaloni, ca şi rochiile cu corsaj şnuruit, după cum se vede din desenele şi picturile lui Dürer şi Cranach. Vechea opincă (înaltă până la glezne, cu nojiţe legate pe picior) ajunsese, de altfel, simbolul luptei pentru libertate a ţăranilor.

În această epocă de răsturnări ale valorilor statornicite, nici vechile legi costumare nu mai erau respectate ca altădată. În timpul războiului ţărănesc german, răsculaţii din Langensalza au pretins dreptul de a purta mantale roşii, la fel cu cavalerii sau învăţaţii. Ajungând la sate, unele piese vestimentare din Renaştere, ca gulerul încreţit, s-au păstrat în multe costume populare germane, italiene, franceze etc.

Landesknechte, armură, costum masculin şi feminin cu dungi şi crevase, beretă, mânecă, pantof

J.de Toledo şi J.de Herrera, Palatul Escorial, secolul al XVI-lea, Spania

COSTUMUL SPANIOL ÎN VREMEA CONTRAREFORMEI

Palatul mănăstire şi corsetul de fier

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Marele prestigiu politic al Imperiului spaniol – cuprinzând sub Carol Quintul Germania, Belgia şi Olanda de azi, sudul Italiei, ca şi coastele Americii descoperite de Columb – a impus lumii un ideal de frumuseţe opus celui al Renaşterii italiene. Rămasă profund medievală, Spania era sediul reacţiunii feudale catolice împotriva culturii umaniste, iniţiind mişcarea Contrareformei, propagată de călugării iezuiţi şi apărată de inchiziţie.

Cadrul artistic • Într-o primă etapă, catolicii, criticaţi de reformiştii-protestanţi pentru luxul şi fastul lor, au afişat o severă austeritate. Supunerea în faţa autorităţii reunite a regalităţii şi Bisericii era sugerată de ansamblul de arhitectură al Escorialului, palat-mănăstire şi mormânt al regilor Spaniei, cu ziduri de cetate, dar adăpostind comori de artă.

În întreg cadrul vieţii se îmbina îndemnul către ascetism – în formele simple, plate şi rigide ale încăperilor şi mobilierului, ca şi ale costumului – cu nevoia de impresionare a vulgului, prin etalarea bogăţiei, prin împodobirea faţadelor bisericilor şi palatelor, statuilor, armurilor şi armelor ca bijuterii de aur şi argint.

Idealul de frumuseţe umană se opunea celui renascentist prin preţuirea sufletului şi dispreţul pentru trup, mascat de costum, abstractizat prin geometrizare. În portretul *Cavalerului cu mâna pe piept* de El Greco, atenţia este concentrată asupra ochilor, umbriţi, cu privirea arzătoare, ca odinioară în arta bizantină. Aceste manifestări artistice au fost încadrate în curentul manierist din secolul al XVI-lea.

F. de Llano, *Infanta Isabela Clara Eugenie*, 1584, Madrid, Prado

Vargueño (*Cabinet cu placă de scris*), secolul al XVI-lea, Madrid, Muzeul Arheologic

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Menit să facă vizibile deosebirile de rang social, costumul de curte spaniol continua de fapt tradiţia modei cavalereşti burgunde, plină de fast, dar într-o atmosferă de severitate şi gravitate.

Costumul era conceput ca o carapace, aproape la fel ca o armură, cuprinzând chiar plăci, sârme şi fire metalice şi determinând o ţinută solemnă, inflexibilă. **Sculptural,** trupul era stilizat în forme geometrice plate, îndeosebi triunghiulare.

Siluetă şi rochii, / corset metalic şi jupon cu sârme, / guler, tocă, umeri

El Greco, *Cavalerul cu mâna pe piept*,
1580, Madrid, Prado

Pictural, gama cromatică era redusă la lumină şi umbră: alb, negru, aur.

Materialele folosite contribuiau la sugestia de dematerializare, mătăsurile lucioase răsfrângând lumina, ca şi firele de aur şi pietrele preţioase ale podoabelor cusute pe veşminte.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, bereta era înălţată, devenind tocă, din catifea cu panaş, sau pălărie din mătase cu bor îngust. Figura era modelată către triunghi prin barba tunsă ascuţit, cioc, completată cu mustăţi mici şi părul scurt (impus şi de gulerul montant). *Pe trup*, cămaşa nu era vizibilă, gulerul şi manşetele fiind apretate şi plisate în forma unor talere rotunde, rigide, uneori susţinute cu sârme. Vesta strâmtă, închisă până la bărbie, avea o formă triunghiulară, dată de umerii corectaţi prin suluri aparente şi de talia în unghi. Vătuită, ajungea aproape la fel de rigidă ca o armură, de unde şi denumirea de „burtă de gânsac"; mânecile lungi, strâmte erau uneori acoperite cu altele despicate. Capa avea forma de pelerină scurtă, din mătase.

Pantalonii, până deasupra genunchilor, erau bufanţi, aşa cum s-au păstrat în costumul popular olandez. Fiind susţinuţi de perne cu păr de cal, mătasea de deasupra putea să aibă crăpături sau să fie dispusă în benzi sau panglici. Tot de la armură pare să fi provenit şi punga suspensor, vătuită, înlocuită curând de unghiul prelungit al „burţii de gânsac".

În picioare, ciorapii lungi, mai ales negri, subţiau. Confecţionaţi de la jumătatea secolului din tricot de mătase, erau piese de lux. Pantofii ascuţiţi erau ca şi cizmele pentru călărie din piele de Cordoba. Pumnalul prins la cingătoare era armă şi podoabă.

COSTUMUL MILITAR

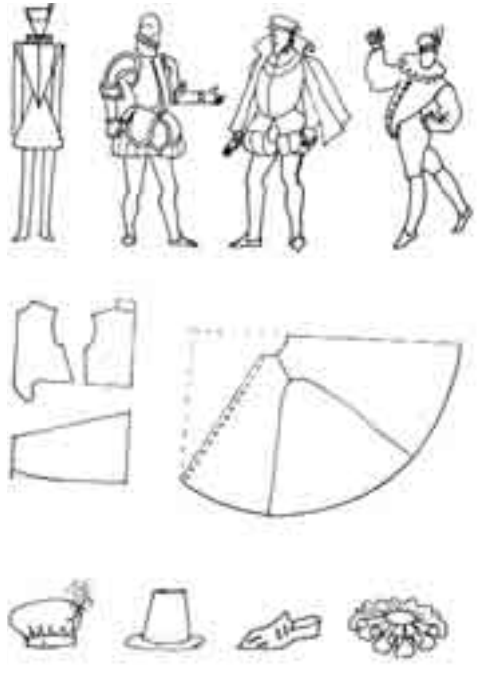
Armura devenind inutilă prin perfecţionarea armelor de foc (ca tunul şi archebuza sau puşca cu amnar), se mai foloseau doar unele piese metalice ca pieptarul sau coiful în formă de pălărie rotundă (cabasset) sau cu creastă şi bor în nacelă (morion). Armurile mercenarilor erau înnegrite (arse cu ulei de in), ca să nu mai trebuiască să fie lustruite. Pentru ostaşii de rând haina vătuită era singura pavăză.

COSTUMUL FEMININ

Trupul era, de asemenea, stilizat în forme geometrice rigide (ca format din două triunghiuri), veşmintele ascunzând părul, pieptul, şoldurile şi ştergând orice feminitate. *Pe cap*, părul era strâns şi ridicat, acoperit cu tocă mică. *Pe trup*, corsajul era drept, rigid, având în faţă o scândurică din lemn, fildeş, sidef sau argint (rareori un corset metalic) turtind pieptul. Cămaşa nu se vedea, decolteul nefiind permis, iar gulerul şi manşetele erau apretate şi plisate. Rochia avea corsajul strâmt, închis până la gât, cu talia în unghi, umerii vătuiţi, corectaţi de suluri. Fusta era susţinută la început de un jupon de pânză tare, cu păr de cal, apoi de cercuri de lemn din vergele (verdugo) sau din metal. În afara curţii, acestea erau înlocuite de un sul vătuit, înnodat în faţă. Mantoul larg, fără talie, avea mâneci scurte, bufante sau lungi şi despicate. *Picioarele* nu era permis să fie văzute. Când doamna se aşeza, le ascundea într-o cută orizontală, ca un buzunar prevăzut în dublura fustei.

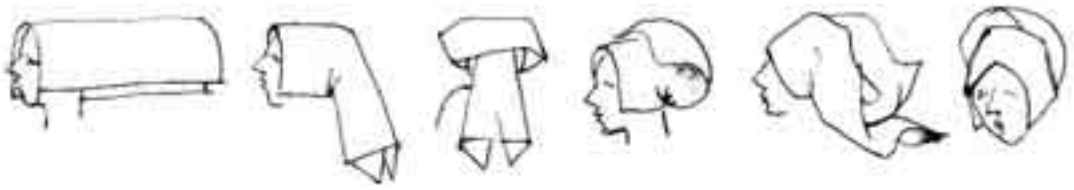
Bijuteriile erau fixate pe rochie, ca nasturi, colane etc., în degete se purtau inele mari peste mănuşi, iar batista era de dantelă.

Siluetă, armură, costum de curte, burtă de gânsac,
tiparul corsajului şi al pelerinei,
tocă, pălărie, pantof, guler



COSTUMUL DIN ŢĂRILE DE JOS, ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

Dansul țărănesc



Bonete din picturile lui Bruegel

Stăpânite politic de întinsul Imperiu spaniol, „pe care soarele nu apunea niciodată", fervent catolic, Ţările de Jos, restrânse ca întindere şi populaţie, aveau o orăşenime harnică şi bogată, mai ales protestantă.
Tablourile lui Pieter Bruegel cel Bătrân redau crâncena opoziţie dintre stăpânitori şi supuşi, surprinzând primele semne ale conflictului care avea să izbucnească. Dar comunică şi mesajul de speranţă şi îmbărbătare al artistului, îndemnul său de a trăi viaţa cu bucurie. Ţăranii şi orăşenii, mulţi şi mărunţi, care populează tablourile sale, sunt prezentaţi realist, neidealizaţi, dar plini de vitalitate. E uimitoare precizia cu care Bruegel înfăţişează veşmintele, indicând cusăturile şi materialele ca un profesionist în ale croitoriei. Spre deosebire de aristocraţii spanioli cu siluete sobre, la fel de rigide în armură ca şi în costumul civil, neerlandezii, cu trupuri zdravene, se mişcau liber în haine comode, în culori vii.

COSTUMUL BĂRBĂTESC subliniază şi el funcţionalitatea, prin adaptarea şi prelucrarea tradiţiilor gotice locale, potrivite noilor mode ale Renaşterii.

COSTUMUL FEMININ prezintă variaţii pe tema gospodinei burgheze, cu coafă, cămaşă şi şorţ din pânză albă scrobită.

Pieter Bruegel cel Bătrân, *Dans sub spânzurătoare,*
1568, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Pieter Bruegel cel Bătrân,
Dans la nuntă, afară, detaliu,
1566, Detroit, Institute of Art.

Pieter Bruegel cel Bătrân, *Dans țărănesc*,
1568, Viena, Kunsthistorisches Museum

Castelul Chambord, secolul al XVI-lea,
Valea Loarei, Franţa

COSTUMUL FRANCEZ ÎN VREMEA RENAŞTERII

Faţa în formă de inimă

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În Franţa, devastată în secolul al XV-lea de Războiul de 100 de ani, Renaşterea a apărut ca un fenomen mai tardiv, în secolul al XVI-lea, folosind experienţa Italiei, cunoscută direct prin campaniile militare din peninsulă, iar producţia artistică s-a concentrat în jurul curţii regale.

Mobilă franceză, secolul al XVI-lea, Paris, Luvru

Cadrul artistic • În statul francez, în care regalitatea îşi continua opera de centralizare, s-au construit îndeosebi palate (castelele de pe râul Loara, palatele de la Fontainebleau şi Luvru), în care tradiţia artei medievale naţionale franceze s-a îmbinat cu unele sugestii italiene antichizante. În comparaţie cu stilul Renaşterii italiene, cel francez se deosebea printr-o împodobire mai bogată, cerută de viaţa de la curte, cu sculpturi figurative, reliefuri mărunte ca o dantelă pe faţade ca şi pe mobilier, ceramică etc., corespunzând încă gustului gotic de ornamentare vibrată a suprafeţelor.
Idealul de frumuseţe era cel al Renaşterii italiene, cunoscut în nordul Alpilor prin lucrările artiştilor manierişti, grefat pe cel tradiţional, gotic. Nudurile din picturile şi sculpturile şcolii de la Fontainebleau puneau în valoare nu robusteţea, ci eleganţa şi graţia, prin alungirea trupului şi subţierea încheieturilor (Diana, atribuită lui Jean Goujon, nimfele pictate de François Clouet).

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Costumaţia curţii franceze trăda oscilaţia acesteia între reprezentarea rangurilor înalte prin costumul de tip spaniol aristocratic şi exprimarea liberă a vitalităţii sugerată de moda italiană a Renaşterii. Crusta rece a mătăsurilor şi podoabelor de preţ lăsa să se vadă totuşi ceva din trupul viu – gâtul şi decolteul, iar mersul femeilor era mai degajat, fără a ascunde pantofii.
Sculptural, trupul era modelat ca şi în Italia, în volume largi, regulate, cu contur rotunjit, graţios, dar cu suprafeţe mai rigide, susţinute, la fel ca în Spania, de corset şi de sârme.

Jean Clouet, *Regele Carol al IX-lea*,
1565, Paris, Luvru

Pictural, costumele erau ceva mai colorate decât în Spania, cu tonuri deschise, de floare.
Materialele folosite erau de obicei mătăsuri şi catifele italiene.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Erau evitate exagerările spaniole, pantalonii nu erau susţinuţi pe perne, ci erau sau foarte scurţi sau lungi până la genunchi şi strâmţi pe picior.

Jean Clouet, *Regele Francisc I*,
cca. 1528, Paris, Luvru

Costume franceze din secolul al XVI-lea

COSTUMUL FEMININ

Faţa femeilor avea formă de inimă, conturată de rulourile părului îmbinate în unghi pe frunte sau de scufia mulată în acelaşi chip. Mişcarea era reluată de gulerul înalt, apretat, ridicat la spate în jurul decolteului, şi apoi de fusta susţinută pe şolduri de un cerc de sârmă în formă de roată.

Corneille de Lyon, *Gabrielle de Rochechouart*,
cca. 1574, Muzeul Condé, Chantilly

Robert Smythson, *Wollaton*, secolul al XVI-lea, Anglia

COSTUMUL ÎN ANGLIA SECOLULUI AL XVI-LEA

Broderii elisabetane

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Prosperă şi puternică, Anglia s-a impus pe plan politic mai ales către sfârşitul secolului, în vremea reginei Elisabeta I-a, prin victoriile asupra Spaniei, strălucind şi în domeniul literar prin opera lui Shakespeare.

Cadrul artistic • Relativ izolată de continent, Anglia şi-a manifestat spiritul practic, primind puţine sugestii străine pentru realizarea lăcaşurilor de cult anglicane, a castelelor nobiliare sau a locuinţelor orăşeneşti. Pornind de la miniaturile manuscriselor, s-au dezvoltat atât portretul – cu Holbein, Hilliard –, cât şi broderia, alcătuind principala podoabă a interioarelor şi a costumelor.

Idealul uman, întrupat de reprezentanţii unei regalităţi autoritare, ca Henric al VIII-lea sau Elisabeta I-a, purta pecetea unor caractere dârze şi reci, distanţarea socială fiind subliniată prin veşmintele-bijuterii. Acceptând moda europeană în forma ei curteană, dar laică, a interpretării franceze, aristocraţia engleză punea mai puţin preţ pe armonia formelor, ajungând la disproporţii şi supradimensionări. În costumul masculin pantalonii erau atât de bufanţi, încât au trebuit lărgite fotoliile în Parlament, iar în costumul feminin gulerul de dantelă scrobită era enorm, ca şi fusta pe schelet în formă de roată. Talia, în unghi, era alungită nefiresc, făcând să pară picioarele scurte. În cazul portretelor reginei Elisabeta acest efect ar putea fi dat de poziţia ei, de fapt aşezată pe un scaun înalt, disimulat sub fustă, dar

N. Hilliard, *Portret,* miniatură,
1572, Londra, Victoria and Albert Museum

H. Eworth după H. Holbein cel Tânăr,
Regele Henric al VIII-lea,
1539, Devonshire, col. Chatsworth

Armura ducelui de Cumberland, Greenwich,
cca.1590, N. Y. Muzeul Metropolitan

N. Hilliard, *Tânărul între trandafiri*, miniatură, 1588, Londra, Victoria and Albert Museum

părând în picioare, pentru a-i obliga pe curteni să nu ia loc şi să scurteze audienţele.

În locul catifelelor şi mătăsurilor italiene sau spaniole, cu motive ţesute, în Anglia se foloseau pentru rochii, haine, bonete sau mănuşi broderii de mână cu motive figurative inspirate din miniaturile de manuscrise, cu flori, păsări, gâze şi alte vietăţi, presărate fără simetrie sau repetiţie, cu varietatea şi pitorescul ornamentelor gotice. Un rol însemnat îl jucau şi însemnele heraldice purtate ca bijuterii, de la ordinul Jartierei (în colan şi la picior) la însemnele diferitelor confrerii, brodate pe mânecă sub umăr.

Anonim, *Regina Elisabeta I*, secolul al XVI-lea, Hardwich Hall, Derbyshire

Broderii şi bijuterii.
Anonim, *Regina Elisabeta I*,
secolul al XVI-lea,
Hardwich Hall, Derbyshire

Flori în păr şi dantele: N. Hilliard,
Sir Walter Raleigh,
1616, Londra,
Victoria and Albert Museum

Biserica mânăstirii Moldoviţa, secolul al XV-lea

COSTUMUL ROMÂNESC ÎN SECOLELE XV-XVI

Caftanele ctitorilor

Ţările Române rezistau presiunii turcilor datorită vitejiei unor domnitori ca Ştefan cel Mare şi Vlad Ţepeş.

Cadrul artistic se îmbogăţea cu monumente strălucite, ca bisericile moldovene clădite după victorii de Ştefan cel Mare şi împodobite de Petru Rareş cu picturi exterioare, pe când în Muntenia, Neagoe Basarab supraveghea ridicarea de către Meşterul Manole a bisericii mănăstirii Curtea de Argeş, sculptată ca o dantelă în piatră.

Idealul uman care se desprinde din documentele iconografice, şi în primul rând din portretele votive, pare a avea drept calităţi principale echilibrul întregii fiinţe şi demnitatea. Meşterii picturilor murale, ai miniaturilor şi broderiilor care păstrează efigiile celor din trecut, le-au dat staturi nu prea înalte şi le-au cuprins chipurile în contururi rotunjite, înfăţişându-i în atitudini calme şi reţinute.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Pentru ceremonii, domnitorii şi boierii îmbrăcau tradiţionala mantie bizantină, în restul timpului costume europene, iar în lupte armuri, pe când ţăranii îşi păstrau portul.

Costumaţia curteană era lipsită de ostentaţie chiar în aspectele ei cele mai luxoase, fără supradimensionările pe verticală urmărite de aristocraţia apuseană (prin alungirea exagerată a bonetelor, trenelor sau vârfurilor de la pantofi) şi fără amplificările de volume realizate prin vătuiri sau suprapuneri de straturi (ca în costumul turcesc, cu turban şi şalvari baloniformi).

Sculptural, veşmintele se aşterneau pe trup în suprafeţe netede, liniştite, respectând proporţiile fireşti şi învăluind decent formele.

Pictural, acordurile cromatice erau restrânse la câteva culori, de obicei calde, evitând stridenţele. Compoziţia era bazată pe un ritm regulat, decorul alternând cu pauze, fără oroarea de vid orientală.

Materialele pentru veşmintele de curte erau mătăsuri şi catifele scumpe italiene sau turceşti, ca şi stofe flamande, germane, cehe, blănuri moscovite, turceşti sau ungureşti aduse de negustorii genovezi, lioveni, sibieni sau braşoveni, pe când poporul de rând îşi producea în casă pânzeturile sau stofele necesare. În croială, structura era evidenţiată în toate cazurile, cusăturile fiind subliniate prin tivuri sau broderii.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Costumul de încoronare era solemn, rigid şi somptuos. În viaţa zilnică se impunea concepţia burgheziei europene din epoca Renaşterii asupra frumuseţii, mai potrivită vieţii practice, subliniind vigoarea trupească prin haine largi, comode.

Jean Fouquet, *Regele Carol al VII-lea cu pălărie coroană*, cca. 1444, Paris, Luvru

Alexandru cel Bun cu acelaşi tip de pălărie coroană, 1429, broderia epitrahilului de la Staraia Ladoga

Ştefan cel Mare, miniatură,
Evangheliarul de la Humor, 1473, Mânăstirea Putna

La începutul secolului al XV-lea moda burgundă îşi mai păstra prestigiul, dovadă turbanele boierilor moldoveni reprezentaţi pe ferecătura raclei Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, amintind pe cele din portretele lui Van Eyck. La sfârşitul secolului erau îmbrăcate curent veşminte în stil italienesc, începând cu pălăria cu bor (cu care este reprezentat Arnolfini). Domnitorul Moldovei, Alexandru cel Bun (1400 - 1432), apare pe un epitrahil (de la Staraia Ladoga) purtând pe cap o astfel de pălărie, brodată cu coroană, asemănătoare cu aceea a regelui Franţei, Carol al Vll-lea, portretizat de Jean Fouquet în 1444. Ştefan cel Mare era înfăţişat în miniatura evangheliarului de la Humor înveşmântat ca şi florentinii pictaţi de Uccello sau Mantegna, îmbrăcat într-un ansamblu din catifea vişinie veneţiană, cu haina scurtă, de bie, fără mâneci, larg răscroită şi bordisită cu blană albă. Bundele portului sucevean, tivite cu blană, reiau croieli şi ornamente din costumul italian al Renaşterii timpurii. În lupte, comandanţii purtau armuri, pe când ostaşii erau apăraţi doar de cămăşi de zale sau pieptare de piele cu plăci metalice, ceea ce le permitea mişcări rapide. Armurile comandanţilor de oşti erau cizelate ca bijuterii, formate după modă, în secolul al XV-lea subţiri, cu vârfuri ascuţite la cască şi la pantofi, în secolul al XVl-lea cu pieptul mai bombat, poalele evazate, pantofii cu botul lat (Despot Vodă pe moneda din 1562).

În lupte, ostaşii români, ca şi cei polonezi, maghiari sau turci, aveau obiceiul să-şi prindă aripi, luând înfăţişarea unor păsări fantastice, după cum relatează şi cronicarul Miron Costin în Letopiseţul Ţării Moldovei: „Mulţi îşi pun aripi tocmite din pene de vultur sau de alte păsări mari". Grosul armatei era însă format din ţărani în portul lor obişnuit, apărându-se de loviturile vrăjmaşilor doar prin haine vătuite „de in, umplute cu bumbac în grosime de 3 – 4 degete, mai ales în partea umerilor şi până la coate, cu cusături şi iţe dese, tot în distanţă de un deget şi jumătate, pe care sabia nu o putea pătrunde", după cum relatează episcopul Verancius (Al. Alexianu, *op. cit.* p.133).

La încheierea secolului, Mihai Viteazul, unind cele trei Ţări Române, a ştiut să folosească cu pricepere mijloacele de reprezentare ale

Răstignirea, broderie (1500). *Detaliu reprezentând portretul lui Ştefan cel Mare în costum de încoronare*

costumului, în susţinerea rolului său politic. Proclamând independenţa ţării sale faţă de turci, el a arborat semnificativ costumul de tip apusean, cuşma cu panaş, tunica scurtă şi cizmele, adăugând uneori şi platoşa,

Bundă moldovenească, secolul al XIX-lea,
Bucureşti, Muzeul Satului

accentuând aspectul militar (ca în pictura lui Frans Francken al II-lea).
Pentru a marca momentul solemn al unirii printr-o imagine vizuală de neuitat, el a înţeles să apară la ceremonia încoronării ca un erou cu înfăţişare simbolică, înveşmântat tot numai în alb, pe un cal alb.

Dobromir din Târgovişte, *Doamna Ruxandra*, secolul al XVI-lea, biserica episcopală, Curtea de Argeş

Biserica episcopală, Curtea de Argeş, secolul al XVI-lea

COSTUMUL FEMININ

Un costum de o deosebită originalitate şi frumuseţe era cel al Doamnelor din Ţara Românească, în secolul al XVI-lea, cum era cel al Despinei Miliţa şi al fiicei sale Ruxandra, reprezentate în picturile bisericii episcopale de la Curtea de Argeş.
Pe cap, peste părul prins în plasă din fir de aur şi acoperit de un văl, era aşezată coroana bogată, de care atârnau lungi pandelocuri cu ciucuri de aur şi pietre preţioase.
Pe trup, din cămaşa de mătase roşie se vedea doar gulerul mic. Ea era acoperită de o bluză brodată în pătrate pe piept şi cu râuri pe mânecile foarte largi, strânse în manşete. Corsajul rochiei, ca un pieptar fără mâneci, tivit cu galon, atârna liber sub cingătoarea strânsă în talie, peste fusta din ţesătură de lână plisată.
Pe umeri, caftanul din mătase sau catifea, îmblănit, cu mâneci lungi, despicate avea găici din galon şi mulţi nasturi în faţă şi la fentele mânecilor.
Influenţa costumului spaniol a pătruns doar în unele detalii, veşmintele rămânând în general ample, cu forme moi. Toca a devenit căciulă cu panaş, gulerul era doar plisat, dar nu scrobit, căzând moale peste haină.
Sub aceeaşi influenţă, caftanul era deseori înlocuit de mantaua cu mâneci scurte, conteşul, devenit veşmânt de încoronare.
Din lumea germanică venea moda lanţurilor lungi şi groase din aur, amintind pe cele din picturile lui Cranach.

Costum popular din Argeş, secolul al XIX-lea, Bucureşti, Muzeul Satului

Piramida din Chichen Itza, Yucatan, Mexic

Statuetă, civilizaţia Tajin, Mexico, colecţia Universităţii

COSTUMUL DIN AMERICA PRECOLUMBIANĂ

Şarpele cu pene

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În regiunile mexicane şi peruviene s-au succedat din mileniul al II-lea î.Hr. numeroase civilizaţii, culminând, în vremea debarcării lui Columb, cu cele ale aztecilor în nord şi incaşilor în sud. Din aceste imperii agrare, bazate pe cultura porumbului, au rămas construcţii din piatră, obiecte de orfevrărie din aur şi cupru. După cucerirea spaniolă, elemente caracteristice ale civilizaţiei autohtone precolumbiene au reapărut mai târziu în diferite sectoare ale artei şi culturii.

Cadrul artistic • Pe dealurile şi munţii împăduriţi ai Americii Centrale se ridicau uriaşe temple din piatră, cu forme regulate ca şi piramidele egiptene, şi palate împodobite cu reliefuri, statui cioplite sau picturi reprezentând divinităţi, ca zeul-şarpe. Motivul ornamental principal era zigzagul în scară, simbolizând şarpele cu pene, păstrat şi azi în costumul popular.

Idealul de frumuseţe al populaţiilor războinice,

Preot aztec purtând pielea unui sacrificat,
Mexico, col. Solomon Hale

ca aztecii, era dominat de forţă şi cruzime, exprimate şi de trăsăturile distinctive ale fizionomiei localnicilor, cu pleoape bombate şi nas proeminent. Războinicii încercau să semene cu mari păsări divine, împodobindu-se cu penaje.

Costume din America precolumbiană, şorţ, fustă, poncho cu fustă. / Diferite forme de poncho / Zeiţa Pământului încununată cu şerpi, ornament şerpuit şi bonetă cu pene zapotece.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Vestimentaţia marca deosebirile dintre cei care locuiau în palate de piatră şi cei din colibe de lemn. Pentru impresionarea supuşilor, stăpânitorii etalau un lux orbitor. Obiceiul cerea ca aristocraţii să îmbrace o singură dată aceeaşi haină, pe când poporul mărunt se mulţumea cu o bucată de ţesătură aruncată pe umeri.

Sculptural, supradimensionarea era asigurată de coroane de pene şi pelerine lungi şi largi. Într-o măsură mai redusă, şi silueta oamenilor din popor era lăţită de „poncho" sau „sarape" aşezat pe umeri.

Pictural, îmbrăcămintea era foarte viu colorată cu vopsele vegetale (brun, din licheni), minerale (albastru de cupru) sau animale (purpuriu, din melci) şi împodobită cu motive geometrice ţesute sau pictate în tonuri contrastante.

Materialele erau şi ele un mijloc de diferenţiere a stărilor: ţăranii foloseau ţesături din bumbac sau fibre de agave în nord, din lână de lama în sud, lucrate la război îngust, în fâşii prinse una de alta, pe când mantiile de gală ale aristocraţiei erau alcătuite din pene multicolore de păsări rare, cusute cu migală, şi cu podoabe din aur.

Costumul aristocrat de ceremonie era somptuos. *Pe cap*, tiara de forme foarte variate, cu aplice de metal, pene, pietre preţioase, dădea purtătorului un aspect fantastic.

Trupul era învăluit într-o manta din pene colorate. Un conchistador spaniol descria: „o haină din pene roşii împodobită cu motive din pene mici în multe culori, cu un franj din pene mari montate pe pânză, măturând podeaua".

Pentru aceste veşminte erau crescute în captivitate pasărea-paradisului şi alte specii, iar penele erau cusute ca un mozaic, timp de ani de zile, de către meşteri specialişti, locuind într-un cartier separat din capitala aztecă. Podoabele pentru frunte, urechi, nas erau bijuterii din aur, cu cristal de rocă sau jad, de o splendoare şi o fantezie încă neîntâlnite de europeni. Văzând o colecţie de podoabe aduse de corăbieri, pictorul Albrecht Dürer scria: „nimic nu mi-a bucurat într-atât inima ca uimitoarele obiecte de artă din aceste pământuri îndepărtate".

Costumul preoţesc Pentru ceremoniile cerând sacrificii umane, în care celui care era trimis la zei i se scotea inima pe viu, preotul îmbrăca pielea unei victime anterioare, ca pe un maiou colant, şnuruit la spate, şi având pe piept cusătura inciziei, iar pe faţă purta chipul victimei ca pe o mască, legată la spate, şi în părul uns cu sânge îşi înfigea flori.

Oamenii de rând aveau o îmbrăcăminte redusă, potrivită pentru muncă: bărbaţii lucrau la câmp doar cu un ştergar înnodat peste şale, cu capătul atârnând în faţă ca un şenti egiptean, acoperindu-şi trupul, de frig, cu o pelerină dintr-o bucată de ţesătură de formă dreptunghiulară sau rotunjită, cu un orificiu pentru cap, acelaşi „poncho" purtat şi mai târziu de localnici şi cunoscut în zilele noastre pe tot globul. Femeile îmbrăcau poncho peste una sau mai multe fuste. În picioare toţi purtau sandale.

Urnă funerară din teracotă cu reprezentare umană.
Oaxaca, Mexic, colecţie particulară

Evantai din pene de papagal şi colibri, Cultura Aztecă -
Mexica (1500), Muzeul Naţional de Antropologie, Mexico

Costume populare cu sarape, Zapoteca, Statul Oaxaca

Bărbat cu pălărie, insula Jaina, statul Campeche, 1400?,
Cultura Maya, Muzeul Naţional de Antropologie, Mexico

Anthonis van Dyck,
Carol I la vânătoare,
cca.1635, Paris, Luvru

COSTUMUL ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

P. van Hees, *Biserica St. Michel din Louvain*, secolul al XVII-lea, Flandra

COSTUMUL ÎN CADRUL STILULUI BAROC

Ziduri ondulate şi mantii fluturânde

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În ţările aparţinând blocului feudal catolic – Spania, Italia, Flandra etc. – prestigiul capetelor încoronate, ca şi cel al aristocraţiei, era susţinut prin desfăşurarea unui lux inaccesibil poporului de rând şi printr-o artă măreaţă şi iraţională, în care omul apărea copleşit de forţele de nestăpânit ale Divinităţii.

Cadrul artistic • Arhitectura ca un decor de teatru creată de Borromini, sculptura plină de patos a lui Bernini, ca şi pictura lui Rubens urmăreau impresionarea privitorilor prin efecte spectaculoase de mişcare, forme şi culori neaşteptate, baroce. În mobilier, supradimensionat la scara interioarelor, lemnul parcă redevenea plantă vie, cu crengi şi frunze, dar prefăcut, ca prin minune, în aur.

Forma dominantă era cea a valului mării, a flăcării sau a crengii care creşte în S cu volute inegale. Acesta se regăseşte în curbele siluetelor supradimensionate, în buclele coafurilor ca şi în detaliile broderiilor de mână şi a dantelelor.

Idealul de frumuseţe era cel al unei fiinţe superioare prin har divin, distante şi inaccesibile.

Sculptural, nobilimea se distingea de vulg prin mărimea nefirească a siluetei realizată prin costum (bonete înălţate cu panaş, corsaj cu baghetă rigidă, fuste cu cercuri pe sârmă etc.), a cărui incomoditate proclama privilegiul de a nu munci.

Pictural, culorile erau rafinate.

Materialele bogate erau ţesute cu fir, împodobite cu dantele şi bijuterii.

P.P.Rubens, *Autoportret cu Isabella Brant*, 1609-1610, München, Alte Pinakothek

Diego Velazquez, *Infanta Margareta*, (detaliu), 1660, Madrid, Prado

Aspectul cel mai somptuos era atins de ţinuta feminină de curte. În picturile lui Velazquez infantele par copleşite de carapacea imensă a perucilor şi a rochiilor rigide în formă de clopot, din mătăsuri şi catifele scumpe.

Şi la celelalte curţi europene se îmbrăcau costume de tip spaniol, de o bogăţie imensă, brodate cu perle şi pietre preţioase. Endymion Porter, diplomat englez la Madrid, purta ca panglică la pălărie colierul de diamante al soţiei sale.

Costumul bărbătesc european a suferit însă în mare măsură influenţa modei burgheze, determinată de Olanda, dar interpretată în materiale preţioase, care schimbă aspectul.

Diego Velazquez, *Meninele*, (detaliu),
1656, Madrid, Prado

Jan Vermeer van Delft, *Stradă din Delft*, 1658, Amsterdam, Rijksmuseum

COSTUMUL BURGHEZ OLANDEZ ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Case curate şi gulere scrobite

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În prima jumătate a secolului al XVII-lea, în vâltoarea conflictelor naţionale, sociale şi religioase care au agitat Europa, provinciile de nord ale Ţărilor de Jos (viitoarea Olandă), s-au proclamat prima republică burgheză, ajungând cea mai mare putere maritimă şi financiară a continentului. În această epocă de războaie, precum cel de 30 ani, a crescut importanţa militarilor, care s-au ridicat pe scara socială prin merite ostăşeşti, tulburând rigida stratificare feudală şi determinând o relativă democratizare, vizibilă şi în moravuri şi în costum.

Cadrul artistic • În Olanda burgheză s-a dezvoltat o artă pe drept numită antibarocă. În casele mici de oraş, din cărămidă şi piatră, cu forme simple, geometric regulate, aşa cum apar în tablourile lui Vermeer de Delft şi Pieter de Hooch, în interioarele sobre, practice, curate, atât pereţii, cât şi mobilierul sau tablourile aveau contururi drepte, compoziţii ordonate, opuse fanteziei spectaculare a barocului.

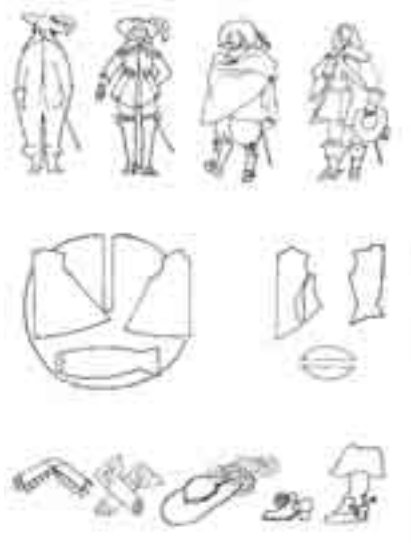
Scaunele cu spătar scund, din lemn lucrat la strung, în culoarea naturală, ca şi mesele sau dulapurile de rufe, cu suprafeţe plane cu motive încrustate, ofereau soluţii noi, funcţionale. Evitând modelele baroce ale foştilor opresori spanioli, Olanda se deschidea în schimb influenţelor extrem-orientale aduse de îndrăzneţii ei corăbieri (vizibile, de pildă, în ceramica de Delft).

Idealul de frumuseţe umană era cel al burgheziei şi în primul rând al militarilor, ca muschetarii imortalizaţi de A. Dumas. Era din nou apreciat corpul cu formele lui fireşti, ca şi viaţa terestră, belşugul şi confortul, iar costumului i se cerea să fie comod, practic, potrivit unui om obişnuit, activ.

Atelierul lui Daniel Mytens, *Henry Rich*, 1640, Londra, National Portrait Gallery

Frans Hals, *Willem van Heythuysen*, cca 1637, Bruxelles, Musees Royaux des Beaux Arts

Silueta masculină, haina, pelerina, jacheta largă, tiparul jachetei largi pe cel al pelerinei, tiparul hainei, guler, mănuşi, pălărie, pantof, cizmă



Vermeer van Delft, *Paharul cu vin*,
1660, Berlin, Gemäldegalerie

Pieter de Hooch, *Dulapul de haine*, 1663,
Amsterdam, Rijksmuseum

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

A dispărut aspectul de carapace al îmbrăcămintei spaniole, obţinut prin vătuiri sau carcasă rigidă, hainele revenind la proporţii naturale, adaptate trupului voinic al omului matur, pântecos (ca eroii portretelor lui Frans Hals). Trebuie remarcată descheierea nasturilor de pe burtă, ca un gest de frondă, plebeu.

Sculptural, costumul punea în valoare volume puternice „de butoiaş", linia determinantă a conturului era curba largă, înlocuind linia rigidă şi formele geometrice, seci ale costumului spaniol.

Pictural, coloritul era ceva mai viu şi mai variat (în comparaţie cu cel de o gravitate austeră al costumului spaniol) şi aşezat în pete mari. Burghezia olandeză protestantă impunea la începutul secolului o ţinută sobră, mai ales prin negrul stofelor de lână şi albul pânzei scrobite, adoptând însă, cu timpul, mai ales sub influenţa armurilor, culori metalice, grizate, brune, verzui, albăstrii.

Ca **materiale** erau preferate ţesăturile uşoare din lână sau tafta în culori uni, fără modele care să fragmenteze suprafeţele, pânză albă, scrobită şi dantelele solide locale.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Silueta masculină domina, influenţând-o pe cea feminină. Nu exista încă uniforma obligatorie (doar unele regimente o impuseseră parţial), şi armatele, formate mai ales din voluntari orăşeni şi ţărani, îşi păstrau în război portul civil.

Evoluţia armamentului făcând inutilă armura, aceasta a dispărut treptat, păstrându-se o vreme pieptarul, apoi doar coiful şi gulerul, ca însemne ofiţereşti.

Costumul militarilor de tip olandez trăda, pe lângă plăcerea confortului şi aprecierea bunăstării, şi dorinţa – etern militară – de împodobire ostentativă. Silueta aducea vădit cu cea a unui cocoş pintenat, prin penele pălăriei şi eşarfele fluturânde, dantelele aglomerate la guler, manşete şi ciorapii răsfrânţi peste cizme.

Pe cap, pălăria moale, cu bor mare, adaptare a pălăriei ţărăneşti, proclama fraternizarea din timpul luptelor de independenţă. Ea se putea fasona după voie, potrivit personalităţii, fanteziei, dar şi dispoziţiei sufleteşti de moment a purtătorului (de aceea era numită „respondent") şi era împodobită cu pene de struţ. Părul se purta

Silueta feminină, două rochii, rochie cu fusta în buzunare, coafură, pălărie, bonetă, bonetă-guler, guler-bonetă cu sârme, boneta pe coc

Rembrandt şi Saskia,
1636, Dresden, Gemäldegalerie

lung până la umăr, zburlit. Barbişonul şi mustăţile ascuţite completau aspectul caracteristic.

Pe trup, cămaşa era parţial vizibilă în şliţurile mânecilor, la guler şi manşete. La început, gulerul încreţit, spaniol, era purtat nescrobit (ca în *Lecţia de anatomie a doctorului Tulp,* de Rembrandt), până către 1630, când s-a generalizat gulerul drept, lat, cu dantele (ca în *Autoportretul lui Rubens cu Isabella Brant*). Vesta – la început fără, apoi cu mâneci – era piesa principală, croită pe corp, cu talia ridicată, cu poale largi (întâi din fâşii, apoi compacte), cu nasturii închişi doar pe piept, descheiaţi pe pântece, uneori cu mâneci largi şi şliţuri. În talie apăreau deseori un şir de funde ca nişte rozete ornamentale, care iniţial susţineau pantalonii, când poalele erau fâşii. Jacheta, o haină lungă de trei sferturi cu mâneci lungi, cu guler mare, închisă cu nasturi mulţi, se purta uneori drapată fantezist pe umeri, asemeni capei spaniole. Pantalonii, fără perne, bufanţi flasc, îngustaţi treptat în jos, erau legaţi sub genunchi cu bentiţe şi rozete.

În picioare se purtau ciorapi de mătase şi pantofi montanţi cu rozete, sau cizme cu toc şi pinteni, sub care se îmbrăcau ciorapi de pânză sau jambiere tubulare (canons), cu margini de dantelă răsfrânte peste cizme. Ţinuta era completată de sabia atârnată la cingătoare, gata să fie oricând mânuită cu virtuozitate în spectaculoasele dueluri.

COSTUMUL FEMININ

Tipul de frumuseţe preferat era cel al femeii robuste, coapte, pline. Sub influenţa moralei burgheziei protestante, costumul punea în valoare virtuţile gospodinei prin atributele caracteristice: boneta strângând părul, eşarfa-pelerină acoperind decolteul, şorţul indicând activitatea domestică.

Pe cap, părul, de culoare întunecată, era tras pe spate, aplatizat pe creştet, lăsând fruntea degajată, şi adunat pe spate în coc ridicat, căzând liber doar pe lături. Boneta din pânză scrobită, susţinută de fire de metal, păstrată în costumul naţional olandez, era înlocuită uneori de pălăria cu pene, bărbătească.

Pe trup, cămaşa era vizibilă la guler şi la manşete, gulerul era fie bărbătesc, cu sau din dantelă (în 1632, principele german Gustav Adolf, la un bal la Augsburg, şi-a dăruit gulerul frumoasei Jacobine Lauber), fie ca o pelerină plată din pânză transparentă (ca în *Portretul de femeie* de Rembrandt, de la Muzeul Naţional de artă din Bucureşti). Rochia avea mâneci trei sferturi, umflate, cu umeri căzuţi, cu şliţuri, deseori strangulate la cot cu panglici, formând două baloane, cu manşete expunând încheietura mâinii. Fusta cădea liber pe mai multe jupoane, dispărând scheletul de sârme, ca şi sulul vătuit. Peste fusta de dedesubt era îmbrăcată, de obicei, o a doua, ca o tunică cu poale deschise. Olanda a lansat moda jachetei scurte din catifea sau mătase, mărginită cu blană, pentru purtat în casă de dimineaţă, la lucru.

În picioare, se încălţau pantofi în genul celor bărbăteşti.

Bijuteriile erau mari, de forme regulate, de preferinţă şiruri de perle la gât, în păr etc.

RĂSPÂNDIREA COSTUMULUI OLANDEZ

ÎN FRANŢA, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, tipul descris anterior a suferit o interpretare curteană, integrându-se stilului Ludovic al XIII-lea (1610 – 1643). Muschetarii imortalizaţi de Alexandre Dumas au rămas figuri emblematice.

Cadrul artistic • Franţa monarhică era receptivă atât la influenţele olandeze (vizibile în simplitatea şi regularitatea clădirilor sau mobilierului, ca în castelul Balleroy de arhitectul François Mansart), cât şi la cele baroce italiene sau flamande (prezente în unele ornamente, ca în palatul de Justiţie din Rennes, de Salomon de Brosse).

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Creşterea fastului curtean pretindea o ambianţă aristocratică, cu forme mai elegante. Şi la pantofii de model olandez se purtau rozete de dantelă extrem de scumpe.

O paletă mai bogată şi strălucitoare, o decorare mai abundentă erau vizibile şi în costum, diferit de cel olandez prin silueta mai fină, datorită hainelor mai strânse pe corp, din stofe preţioase, cu multe dantele la guler şi la manşete.

Louis le Nain, *Familie de ţărani*, 1640, Paris, Luvru

când costumul popular păstra vechile forme medievale şi renascentiste (ca în tablourile lui Georges de la Tour sau Louis le Nain).

ÎN ANGLIA, curtea regală se purta după moda europeană de tip francez (ca în portretele regelui Carol I şi al reginei Henriette de France, de Van Dyck), dar cu o notă ostentativă: la nunta regelui, ducele de Buckingham a arborat un costum împodobit cu diamante înşirate pe aţe, pe care le rupea pe rând pentru a-i vedea pe curteni încăierându-se să adune pietrele scumpe. Prin contrast, în timpul revoluţiei burgheze, conduse de Cromwell, orăşenimea puritană, opusă curţii, evita luxul, bărbaţii îşi tundeau părul scurt (de unde denumirea de „capete rotunde") şi purtau haine simple, modeste, pălărie apretată, cu bor, iar femeile etalau atributele gospodinei – boneta, broboada, şorţul.

ÎN AMERICA, quakerii au dus moda engleză în lumea nouă, unde a dăinuit până în secolul al XIX-lea, pe vremea lui Benjamin Franklin.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

O coafură masculină era „cadenette", cu părul tuns la dreapta până la ureche, în stânga lung, în buclă sau codiţă împodobită cu panglici sau bijuterii dăruite de doamne („faveurs") de unde porecla cavalerului francez Cadet la Perle.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, doamna de Sevigné descria, într-o scrisoare, coafura olandeză „de oiţă" (à la moutonne).

Pe trup, îmbrăcămintea feminină era mai elegantă, cu talia mai subţire, decolteul mai mare, poalele mantoului ridicate peste fustă, uneori vârâte în buzunare. Se foloseau ţesături mai luxoase, mătăsuri lucioase, multe dantele. Îmbrăcămintea burgheză era mai simplă, pe

A.van Dyck, *Carol I cu soţia sa*, secolul al XVII-lea, Sibiu, Muzeul Bruckenthal

COSTUMUL LA JUMĂTATEA SECOLULUI AL XVII-LEA

Fustanela olandeză

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Odată cu îmbogăţirea peste măsură a Olandei şi cu aspiraţia noului ei patriciat către grandoare şi ostentaţie, costumul de tip olandez a evoluat către o ţinută de salon cu forme excesiv de ample şi rigide, care a fost adoptată la toate curţile europene.

Sculptural, silueta părea conică, din clopote suprapuse, ca în portretul de bărbat de Gerard Ter Borch.

Pictural, domina negrul, în contrast cu albul cămăşii.

Materialele erau uni, cu multe panglici.

Silueta masculină, olandez, regele Franţei Ludovic al XIV-lea, rhingrave,/ rhingrave-pantalon şi jupon, / pălărie, guler, pantof

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, pălăria era ţeapănă, cu calotă înaltă şi bor mic.

Pe trup, ca o adaptare la viaţa de interior, jacheta s-a micşorat, rămânând ca un bolero scurt, cu mâneci crăpate, lăsând să se vadă cămaşa şi gulerul răsfrânt ca o carte deschisă. Pe stradă se purta o amplă pelerină. Piesa cea mai neobişnuită era însă pantalonul-fustă, în genul kiltului, în două variante: fusta-pantalon sau fusta peste pantalon, numit „rhingraves", de la numele trimisului diplomatic al Olandei la Paris, Rheingraf von Salm. Principala podoabă a costumului o alcătuiau franjurii din funde aşezate în friză, în talie, şi în grupuri în dreptul genunchilor.

În picioare, forma conică generală era reluată şi

Pompeo Batoni, *Colonel William Gordon of Fyvie*, 1766, Scoţia

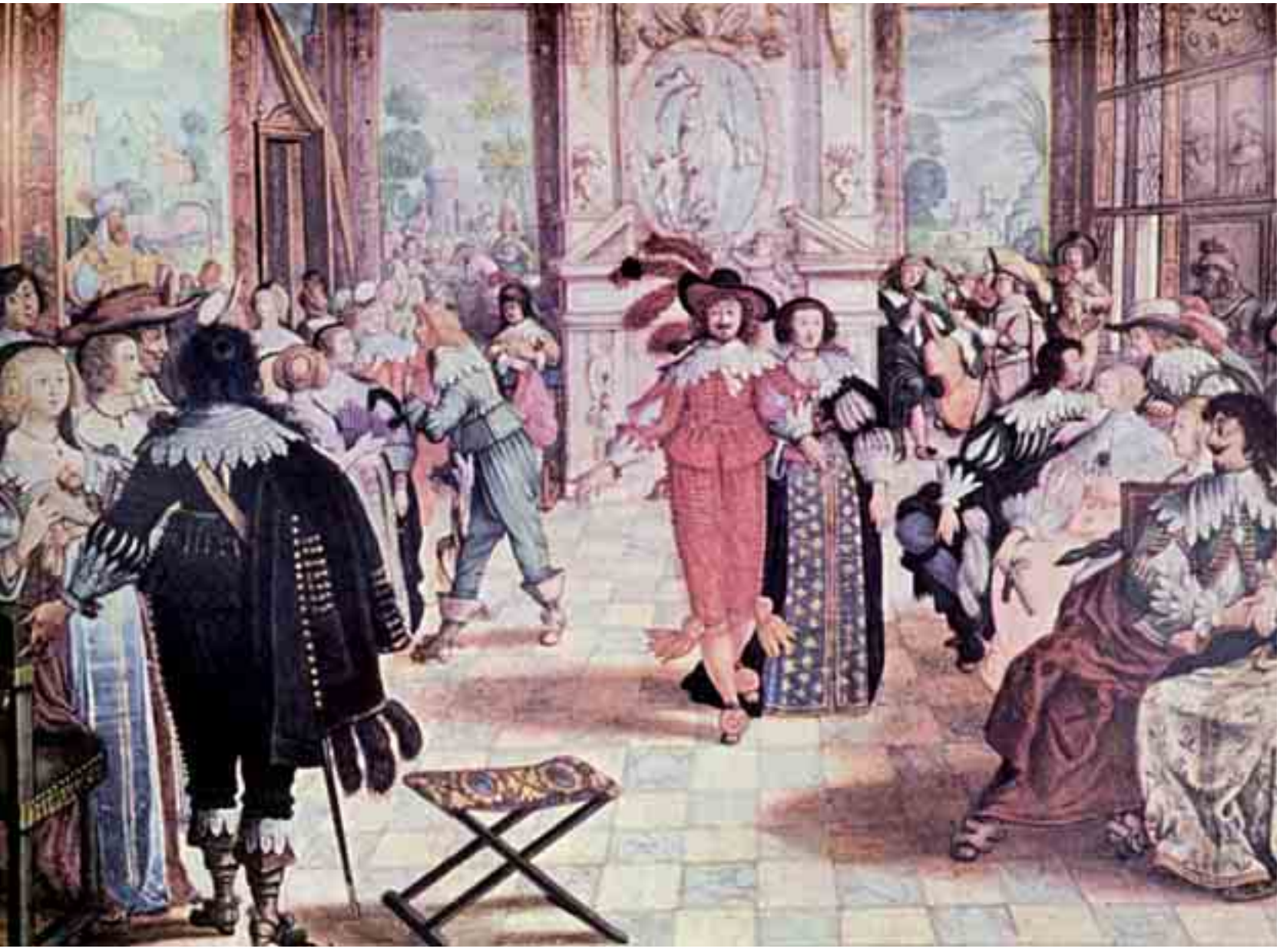
Gerard Ter Borch, *Portret*, 1673, Paris, Luvru

de manşetele ciorapilor, răsfrânte sub genunchi, chiar şi atunci când cizmele erau înlocuite de pantofi cu funde.

COSTUMUL FEMININ

Păstra formele anterioare, dar utiliza materiale mai scumpe: satin sau atlaz lucios şi blănuri fine.

Evoluţia de la pledul scoţian la kilt, la rhingrave şi la gacii din Oaş



Abraham Bosse, *Balul*, gravură, secolul al XVII-lea

Abraham Bosse, *Concertul*, secolul al XVII-lea

Louis le Vau, *Castelul Versailles,* secolul al XVII-lea

COSTUMUL ÎN STIL CLASIC FRANCEZ

Pereţii de oglinzi pentru peruca Regelui-Soare

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Prosperă şi puternică, Franţa s-a impus lumii în a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi prin cultura şi arta ei clasice.

Cadrul artistic • Strădania către un ideal de rigoare şi claritate raţională exprimată în gândirea lui Descartes sau în picturile lui Poussin se regăsea în planurile construcţiilor, în structura faţadelor şi a interioarelor, ca şi în cea a grădinilor. Forme geometric regulate, simetrice, încadrau şi ordonau ornamentele baroce necesare pentru a ilustra măreţia Franţei şi splendoarea curţii monarhului absolut. Impresionând prin dimensiunile monumentale (800 de metri faţada, 80 de metri sala oglinzilor) şi prin bogăţia materialelor, castelul de la Versailles, ansamblul cel mai reprezentativ al stilului Ludovic al XIV-lea, se înscria în viziunea clasică prin puritatea volumelor cubice, ritmul echilibrat al orizontalelor şi verticalelor (brâie, stâlpi, coloane) şi prin armonia ansamblului.

În artele decorative, masivitatea volumelor se asocia cu graţia unor contururi uşor curbate, ca în dulapurile şi comodele din lemn de esenţe scumpe, cu aplice din bronz aurit, fotolii cu spătare supraînălţate şi tapiserii.

Idealul de frumuseţe umană era întrupat de figura maiestuoasă a monarhului absolut, chezăşie a cârmuirii înţelepte. Rolul de „căpetenie" era semnalat nu de coroană (adăugată persoanei) ca în trecut, ci prin supradimensionarea capului cu peruca leonină. Comparat cu soarele sau cu zeul Marte şi considerându-se el însuşi primul actor pe scena istoriei, în faţa publicului regele uza de mijloace teatrale: perucă, tocuri, haine de efect, atitudini studiate. În comparaţie cu bărbatul, femeia apărea mai puţin spectaculoasă, ca păuniţa pe lângă păun.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Dacă nobilimea îşi etala privilegiile în bogăţia barocă a veşmintelor, burghezia, care juca un

A. C. Boulle, *Dulap în stil Louis XIV*, Paris, Luvru

Galeria Oglinzilor, Versailles, secolul al XVII-lea

Bonnart, *Costume de iarnă*, gravură din *Personnages de qualité* 1680-1715

rol însemnat în administraţia statului, şi-a impus punctul de vedere în structura raţională a costumului, ca şi a întregii culturi. Mai cu seamă hainele bărbăteşti au evoluat către forme mai sobre şi mai confortabile, intrate chiar în ţinuta de curte.

Sculptural, supradimensionarea volumelor, pentru a face persoana vizibilă în spaţiile imense ale sălilor, era obţinută prin perucă, tocurile pantofilor, manşetele voluminoase, marcând gesturile largi – cu mâna eventual sprijinită de baston. Eleganţa liniilor uşor curbate ale siluetei era realizată prin croială.

Ca mijloace **picturale** se recurgea la o cromatică sonoră, în tonuri majore, dominată de roşu şi aur, veşmintele dobândind strălucire prin ţesăturile lucioase, cu mătase şi fir.

Materialele folosite erau variate: catifea, dantelă, galoane etc. combinate pentru a da un efect somptuos. După întemeierea manufacturilor franceze de dantele de la Alençon (la care colaborau creând modele

Siluetă, ofiţer, nobil, doamnă la curte, tipare de juste-au-corps şi de corsaj feminin, tricorn, jabou, variante de fontange

H. Rigaud, *Ludovic al XIV-lea*, 1701, Paris, Luvru

pictori ca Le Brun sau Berain), dantelele au invadat tot cadrul vieţii curtene, împodobind din belşug gulerele şi manşetele, dar înrâurind şi motivele ţesăturilor de mătase produse la Lyon şi apărând şi în decorul vaselor şi platourilor de ceramică de Rouen etc. După 1677, exista şi un jurnal de modă, *Le Mercure gallant*.

COSTUMUL NOBILIAR BĂRBĂTESC

Noul stil s-a conturat mai ales după 1670, odată cu instituirea uniformelor armatei naţionale permanente, când între costumul civil şi cel militar s-au stabilit interinfluenţe. Pe de-o parte ţinuta civilă a fost adaptată cerinţelor ostăşeşti, adăugându-i-se, ca semne distinctive ale armelor şi gradelor, galoane şi nasturi şi stabilindu-se culoarea stofei şi a dublurii, vizibilă la guler, manşete şi eventual la poalele întoarse ale hainei. Pe de altă parte, uniforma militară a înrâurit îmbrăcămintea civilă, atât în forma jachetei pe corp, lungă până la genunchi, cât şi în decorul ei alcătuit dintr-o mulţime de nasturi şi butoniere.

Pe cap, pe când faţa era rasă, abundenţa părului era sugerată de peruca enormă, din păr de om sau de cal, uneori mai lungă pe umărul stâng. În casă era înlocuită cu un turban sau cu boneta de noapte. Pălăria tare avea borul îndoit, formând tricorn şi era împodobită cu pană mică de struţ.

Pe trup, cămaşa era vizibilă la guler şi manşete, cu dantelă. Spre a nu fi acoperit de perucă, gulerul a fost masat în faţă, devenind jabou, încreţit vertical şi prins cu o fundă şi o bijuterie. Cravata a apărut la sfârşitul secolului al XVII-lea, când panglica a fost doar înnodată simplu (numele provenind de la un regiment croat în serviciul francez, ai cărui ofiţeri, surprinşi în bătălia de la Steinkerque, n-au apucat să-şi facă fundele). Vesta, care avea mâneci, era de

Mătase de Lyon cu motive de dantelă

aceeaşi formă şi lungime ca şi jacheta, fiind şi ea brodată. Jacheta era lungă până la genunchi, croită pe corp (numită juste-au-corps), cu mâneci tubulare şi manşete voluminoase, buzunare mari, ornamentată cu nasturi şi găici, şi cu şliţ la spate. Iarna nu era necesară altă haină. Jacheta brodată cu fir putea fi purtată doar cu permisiunea regelui (à brevet).

În picioare, ciorapii erau traşi peste pantalonii care erau până la genunchi. Cizmuliţele până la glezne sau pantofii aveau limbă şi funde în aripi de moară şi tocuri late pătrate, tocurile roşii fiind un privilegiu al aristocraţiei.

Bijuteriile erau nasturi, broşe, inele etc., de preferinţă din diamante.

Ca *accesorii* se purtau mănuşi, manşon legat în talie cu panglică, baston.

COSTUMUL FEMININ

Ţinuta de curte era ceremonioasă, solemnă, aristocratică – cu silueta alungită prin coafură, tocuri, trenă, dar fără a neglija farmecele feminine – dezvăluite prin decolteu şi mânecile trei sferturi.

Atitudinea obişnuită era uşor aplecată înainte, ca într-un început de plecăciune.

Pe cap, părul era ordonat în bucle, unele ridicate pe creştet, altele lungi, atârnând. O podoabă caracteristică era „fontange" (iniţiată de favorita regelui, doamna de Fontanges care, la o vânătoare regală, şi-a prins părul cu o panglică), un pliseu din pânză şi dantelă scrobită aşezat vertical pe creştet, prins de bonetă.

Pe trup, cămaşa se vedea mărginind decolteul, ca şi la manşete (engageantes). Talia, coborâtă, în unghi, era strânsă în corsajul şnuruit peste o scândurică triunghiulară învelită în ţesătură brodată. Decolteul mare era oval, mânecile până peste cot, fusta în două straturi, dedesubt „jupe", deseori cu volane orizontale (falbalas), deasupra „manteau" deschis în faţă, lăsând să se vadă „jupe" sau ridicat bufant, accentuând şoldurile. Pentru ceremonii, se purta trenă. Uneori rochia avea un şorţ, de modă olandeză, dar numai ca podoabă, din broderii sau dantele. Pe stradă, se îmbrăca pelerina cu glugă.

În picioare, pantofii aveau tocul ceva mai înalt.

Accesoriile erau cele masculine, gulerul şi manşonul de blană, mănuşile şi bastonul pentru plimbare, bijuteriile, mai numeroase, la fel de masive.

Costumul burghez imita forma celui curtean, dar era realizat din materiale mai solide şi în culori mai închise (stofe de lână brună sau neagră), fără podoabe. Caracterul funcţional al hainelor masculine, cu jacheta şi vesta groase, dar neapretate şi pantalonii moi ale costumului de curte proveneau de fapt din mediul burghez. Costumul feminin, mai modest era cel al gospodinei, influenţat în detalii de modă.

Costumul ţărănesc păstra mai departe formele medievale, practice pentru muncă. În *Caracterele* lui La Bruyère, ţăranii erau prezentaţi slabi, arşi de soare, locuind în bordeie, desculţi şi în zdrenţe.

COSTUMUL ŢĂRĂNESC BĂRBĂTESC

Pe cap, părul era tuns în şuviţe inegale, zbârlit, pălăria cu bor era vălurită de ploaie.

Pe trup, cămaşa avea gulerul deschis peste haina din stofă aspră, cusută în casă, lungă până la jumătatea coapsei şi strânsă la brâu cu o curea. Pantalonii largi acopereau genunchii şi erau continuaţi de jambiere.

În picioare se încălţau ghete groase sau saboţi.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, boneta de pânză albă avea diferite forme, după regiuni.

Pe trup, rochia groasă, cu fusta încreţită, lăsa să se vadă la gât fie gulerul alb al cămăşii, fie năframa din pânză, încrucişată pe piept. Deasupra se îmbrăca jacheta asemănătoare cu cea bărbătească.

În picioare, aceeaşi încălţăminte solidă apăra de noroaiele drumurilor. Tablourile fraţilor Le Nain (p.128) sau ale lui Georges de la Tour sunt preţioase documente cu privire la aspectul ţăranilor.

Pantof bărbătesc de curte, Barcelona, Muzeul de Artă

Palatul brâncovenesc de la Mogoşoaia, 1702

Matei Basarab şi doamna Elina,
din *Liturghierul lui Radu Sârbu*,
1654, Bucureşti, Biblioteca Academiei Române

COSTUMUL PE TERITORIUL ROMÂNIEI, ÎN SECOLUL AL XVII-LEA

Roze cioplite în piatră sau cusute cu fir

CONDIŢII DE DEZVOLTARE

În secolul al XVII-lea, Ţările Române trebuiau să reziste agresiunilor Imperiului otoman suzeran, iar Transilvania, în plus, şi presiunilor militare şi politice ale Imperiului habsburgic. În timpul lui Matei Basarab şi Vasile Lupu, pe la jumătatea veacului, apoi în vremea lui Şerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu şi Dimitrie Cantemir, cultura şi arta românească au atins un înalt nivel.

Cadrul artistic • Construcţiile moldoveneşti oglindeau luxul curtean, ca biserica Trei Ierarhi din Iaşi, acoperită cu o veritabilă dantelă de piatră aurită, ca din găietane împletite şi flori brodate. În ultimul sfert al secolului, stilul brâncovenesc, sinteză a artei culte şi populare

Biserica Mănăstirii *Sfinţii Trei Ierarhi,* Iaşi

româneşti, cu unele înrâuriri ale Renaşterii apusene, a excelat prin proporţiile echilibrate ale Mănăstirii Horezu sau ale Palatului Mogoşoaia, ca şi prin ornamentele florale, cioplite în piatră, cizelate în argint aurit sau brodate în mătase şi fir.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Costumul domnesc şi boieresc din Ţările Române păstra în continuare veşmintele de ceremonie de tip bizantin, primind, mai ales pentru viaţa zilnică, înrâuriri ale hainelor apusene. Dintre ţările vecine, mai cu seamă Polonia, a cărei aristocraţie strălucitoare se înrudea deseori cu boierimea moldoveană, oferea modele de eleganţă.

Biserica Trei Ierarhi, Iaşi, detaliu

Idealul uman, desprins din portretele domnitorilor, accentua în primul rând forţa morală, dar şi pe cea fizică. Departe de hieratismul impus de Contrareformă ţărilor catolice, ca şi de supradimensionarea sferoidală caracteristică Imperiului otoman, siluetele eroilor români se profilau bine legate, dar umane, în veşminte lipsite de exagerări.

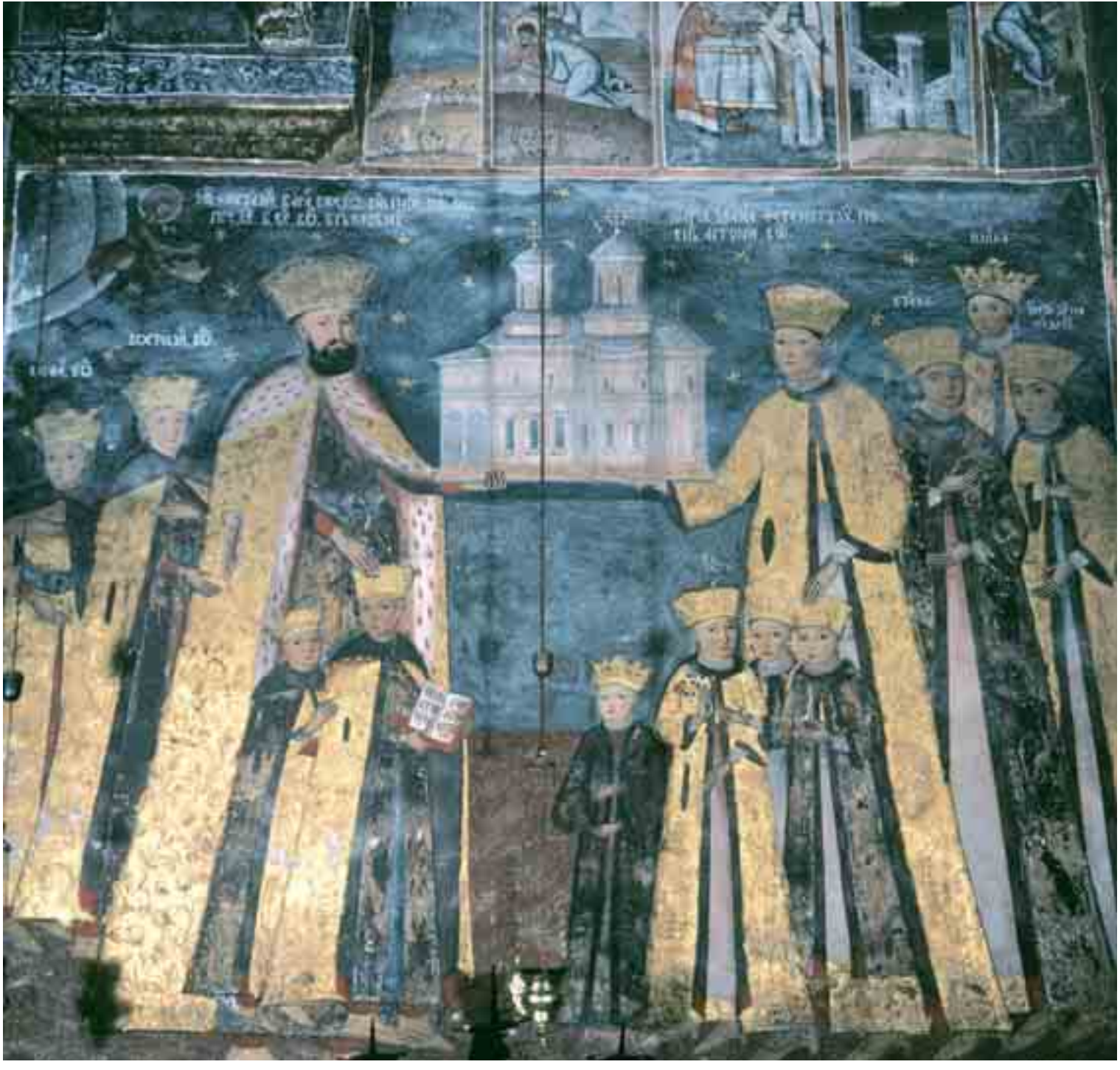
COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap se purta căciula de blană fie cu forma înaltă, păstrată de la Mihai Viteazul, împodobită cu egretă prinsă cu o broşă scumpă, fie ca o bonetă mai joasă care putea avea şi bor, despicat în frunte, „à la Schiavone".

Pe trup, veşmântul tradiţional de ceremonie era caftanul cu mâneci lungi, cu fente, din catifea înflorată şi îmblănit. Cel al lui Vasile Lupu, descris de Stanislas Oswiecin, era din postav ţesut cu aur, cu flori înalte de un deget. Remarcabilă era la caftane şi bogăţia cheotorilor întinse de-a lungul pieptului, ca nişte benzi din împletitură de fir, dispuse la distanţe regulate, ca şi nasturii din noduri de fir (numite mai târziu „brandenburguri"). Caftanul era uneori înlocuit de conteşul cu mâneci scurte şi largi (ex. cel al lui Simeon Movilă de pe broderia de mormânt). În vremea lui Constantin Brâncoveanu caftanul avea aspectul unei mari pelerine, cu fente pentru mâini, dublată cu hermină, ca şi cea a Regelui Soare din Franţa contemporană. Sub caftan se îmbrăca anteriul la fel de lung, încheiat până la brâu cu nasturi, şi şalvari, de care erau cusuţi ciorapi de piele (meşi), peste care se purtau în *picioare* papuci, iar pentru călărie cizme. Deseori, sub caftan, domnitorii purtau însă veşminte de tip apusean: tunica scurtă până mai sus de genunchi, închisă cu nasturi şi cu ceaprazuri până la brâu, pantaloni pe picior şi cizme.

Doamna Tudosca, broderie, 1640, Iaşi, Muzeul Mitropoliei Moldovei

Costum bătrânesc de Vrancea, cu mâneca răsucită, Bucureşti, Muzeul Satului



Constantinos,
Voievodul Constantin Brâncoveanu, Doamna Maria, fiii şi fiicele lor,
biserica mare a mănăstirii Hurezi, jud. Vâlcea

Ieremia Movilă, broderie, Muzeul mănăstirii Suceviţa

Boierii rivalizau în lux cu domnitorii. Chiar şi boierii mai mici sau meşteşugarii ca Vucaşin-pietrarul, Istrate-lemnarul sau Pârvu Mutu-zugravul, care lucrau pentru Constantin Brâncoveanu, apăreau în picturile votive înveşmântaţi în haine de aceeaşi croială, doar executate din materiale mai modeste, din stofe, fără strălucirea florilor de aur, şi cu blănuri ieftine. Uniforma ostăşească exista în al doilea deceniu al secolului.

COSTUMUL FEMININ

Costumele doamnelor erau de o deosebită splendoare. *Pe cap* soţia lui Vasile Lupu, Tudosca Doamna, era înfăţişată pe broderia mormântului purtând peste părul strâns după moda apuseană, spaniolă, o pălărie înaltă, cu calota brodată cu perle, împodobită cu egreta prinsă în agrafa cu pietre scumpe, iar la urechi cu două roze din aur sub care atârnau cerceii.

Pe trup avea o bluză puţin vizibilă la gât, cu mâneci brodate, răsucite (cu croiala păstrată şi azi în costumul popular din Vrancea), apoi o rochie din brocart cu flori, decoltată şi un conteş cu mâneci foarte largi, din catifea cu flori, închis pe piept cu nasturi şi cheotori lungi, întinse orizontal până la umeri.

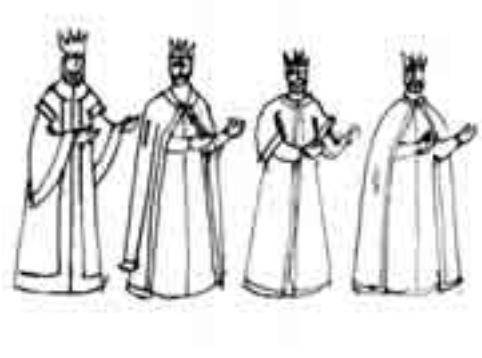
Doamna era împodobită cu multe *bijuterii*, şiraguri de perle şi lanţuri foarte mari şi lungi, răsucite în jurul trupului (moştenite probabil din secolul trecut).

Contemporana ei din Ţara Românească, doamna Elina a lui Matei Basarab, avea un costum asemănător, doar la gât avea un guler încreţit, după moda spaniolă. Spre deosebire de Moldova, unde reprezentantele protipendadei purtau în mod obişnuit pălărie, în Ţara Românească aceasta era un privilegiu al doamnei, boieroaicele acoperindu-se, ca şi femeile de rând, doar cu un văl.

Soţiile micilor boiernaşi de ţară ca şi orăşencele purtau fote sau vâlnice încreţite, asemănătoare celor rămase în portul popular.

În picioare, încălţările erau cele europene, cu toc mic.

Floare brodată cu fir, Ţara Românească, secolul al XVII-lea



Costume de încoronare: granata, caftan, conteş şi mantie

Pavilion, Templul Kung-Tse din
Chang-sha-fu, Hunan

COSTUMUL TRADIŢIONAL ÎN CHINA

Case de porţelan şi haine de mătase

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Alături de India, China a fost timp de cinci milenii focarul de civilizaţie, cultură şi artă cu cea mai mare înrâurire asupra întregii Asii, transmiţând în răstimpuri ecouri şi Europei. În antichitate imperiu sclavagist, în Evul Mediu stat feudal cu strictă organizare ierarhică, China îşi susţinea prestigiul prin splendoarea ceremoniilor, folosind toate mijloacele artelor şi ale costumaţiei.

Cadrul artistic • Solemnitatea palatelor şi templelor apărate de ziduri groase se regăsea în mobilierul somptuos, sculptat cu dragoni şi lăcuit, ca şi în veşmintele ample şi impunătoare ale curţii imperiale. Este interesant de remarcat principiul multiplicării elementului de bază atât în arhitectură – în care palatul, ca şi templul, se constituiau din succesiunea unor pavilioane simple identice, iar etajarea însemna suprapunerea lor cu acoperiş cu tot –, cât şi în vestimentaţie, prin îmbrăcarea mai multor haine una peste alta.

Splendoarea artelor plastice şi decorative, integrând acute observaţii realiste în ansambluri riguros stilizate, s-a răsfrânt şi asupra costumului: mătăsurile şi broderiile au împrumutat liniile şi culorile picturii, care şi-a găsit un suport preţios şi pe evantaie, armele de metal au fost cizelate cu artă etc.

Idealul de frumuseţe umană, întrupat în figurile zeilor ca şi în cele ale împăraţilor, era marcat pe de o parte de setea de înţelepciune spre dobândirea liniştii depline, iar pe de altă parte de convenţiile vieţii sociale. Veşmintele oficiale indicau funcţia, alcătuind în acelaşi timp şi un paravan pentru purtător, ca şi evantaiul, folosit atât de bărbaţi cât şi de femei.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Costumul chinezesc, deşi foarte diferenţiat în funcţie de clasa socială, sex, vârstă, anotimp, afirma în acelaşi timp unitatea locuitorilor imperiului, printr-o evidentă uniformitate în linie şi structură. Croiala de bază a hainelor era cea a caftanului, de tip poncho, fără cusătură pe umăr. Ca şi în restul Asiei, nici o haină nu se trăgea pe cap, ci toate se îmbrăcau pe mâneci, închizându-se în faţă. Caftanul, ca şi pantalonul erau purtate şi de femei, şi de bărbaţi.

Siluetă, mandarin, costum feminin din nord, din sud, / ilice, caftan, pantalon, / calotă şi pălărie de mandarin, pălărie de bambus, evantaie, pantof pentru picior legat, pantof imitând piciorul legat

Scaun din lemn lăcuit, Londra, col. Audley

Sculptural, veşmintele croite pe fir drept nu se mulau pe trup, ci îl mascau, fiind largi, neajustate prin încreţituri sau pense, şi suprapuse în mai multe straturi. Gâtul era acoperit de fular, chiar şi mâinile erau ascunse de manşete de mătase albă (pe care şi azi actorii operei clasice le lasă sau le ridică cu gesturi sacadate).

Coloritul viu şi variat, folosind nu atât culorile primare, cât mai ales nuanţele intermediare

(roz, vernil, portocaliu etc.), slujea de asemenea ca distincţie socială, fiecare dinastie domnitoare având o culoare emblematică (de exemplu, dinastia Ţin – galbenul-şofran), ca şi fiecare grad în funcţiile civile sau militare.

Materialul de bază al veşmintelor a fost în estul Asiei, de milenii, mătasea – echivalent al lânii sau inului din bazinul mediteranean.

Caracterele proprii costumului chinezesc au provenit în mare măsură din utilizarea ţesăturilor de mătase, în condiţiile climaterice foarte diferite ale întinsului imperiu: dacă în regiunile sudice, tropicale se purtau haine subţiri din mătase, în zonele friguroase izolarea termică era obţinută prin suprapunerea mai multor straturi, până la 13 – 14, sau prin vătuirea unor veşminte (bumbacul era folosit doar pentru astfel de căptuşeli). Decoraţia consta din motive ţesute, simetrice, regulate (flori de lotus rotunde etc.) sau broderii figurative stilizate.

Mătasea a pătruns şi în Europa, transportată de caravane în Grecia antică, apoi a fost produsă în atelierele Bizanţului, iar mai târziu în cele ale Florenţei sau ale altor oraşe italiene.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Capul părea relativ mic proporţional cu corpul. Faţa era de obicei rasă, dar oamenii de vază purtau mustăţi subţiri, de la colţurile gurii, şi cioc mic. Şi pieptănătura era în China feudală un semn de distincţie socială. În evul mediu cavalerii îşi strângeau părul lung în cocuri, iar slujbaşii împletit în coadă lungă.

Pe cap purtau calote sau tichii de forme foarte variate, înalte, cu panglici, pălării cu bor răsfrânt sau pălării din bambus, lăcuite (sprijinite pe un coşuleţ împletit care asigura circulaţia aerului între cap şi pălărie), apărând de soare, dar şi de ploaie.

Împărăteasa Chinei, Xiao-Jing-Xian, în costum oficial

Haină imperială brodată, secolul al XIX-lea, Berlin, Museum fur Volkerkunde

Mandarinii, slujbaşi de stat civili sau militari (care îşi ocupau postul prin concurs), erau orânduiţi în grade ierarhice, având fiecare un costum strict reglementat. Însemnul distinctiv era în primul rând moţul bonetei sau pălăriei, ca un bumb, diferit prin material (pietre preţioase, coral, sticlă) şi mai ales prin culoare (rangul I cl. I – îl avea roşu din piatră preţioasă, cl. II – roşu din coral, rangul II – roşu din piatră inferioară, cl. III–IV – albastru, clasele V–VI – alb, clasele VII–IX – auriu). Ca recompense, funcţionarii primeau o pană de păun la pălărie, iar militarii, o coadă de vulpe.

Pe trup, peste un caftan lung mandarinii îmbrăcau un altul mai scurt, cu guler–pelerină şi având pe piept o imagine brodată sau pictată, care înfăţişa pentru civili, păsări (fazani, gâşte sălbatice etc.), iar pentru militari, patrupede (lei, tigri etc.). Alt semn distinctiv era umbrela de o anumită culoare şi de o mărime proporţională cu gradul.

În costumul tuturor oamenilor cu stare se suprapuneau veşminte cu croiala de caftan, închise într-o parte; peste cămaşă se purta o haină cu mâneci largi şi lungi, acoperind mâinile (haol), încinsă cu o centură cu agrafă, deasupra o altă jachetă mai scurtă (ma-cual) sau un ilic scurt, fără mâneci. Iarna se îmbrăcau mai multe haine, eventual îmblănite. Pantalonii, largi, comozi, proveniţi ca şi caftanul de la popoarele nomade din stepele Asiei centrale, nu se vedeau de sub poale.

Încălţămintea consta din ciorapi croiţi şi cusuţi şi, fie pantofi din pâslă sau catifea (stângul la fel cu dreptul), fie cizme.

Accesorii. Nobilii demonstrau dreptul de a nu munci prin unghiile excesiv de lungi, protejate de teci de argint. Evantaiul era utilizat curent şi de către bărbaţi.

Muncitorii şi ţăranii se legau pe frunte cu o batistă şi purtau doar un caftan scurt peste pantaloni, eventual un şorţ şi papuci de pâslă.

COSTUMUL FEMININ

Machiajul în alb, roşu, negru dădea feţei aspect de porţelan.

Pe cap, părul pieptănat în coafuri complicate era împodobit cu flori, panglici, ace (acul lung de argint fiind însemnul logodnei, ca inelul european), iar femeile măritate îşi rădeau părul deasupra frunţii.

Pe trup erau suprapuse mai multe straturi cu aceeaşi croială de caftan ca şi cele bărbăteşti: cămaşa scurtă, rochia lungă (haol), cu mâneci strâmte şi fular, jacheta scurtă până sub genunchi (ma-cual), cu mâneci largi şi manşete acoperind mâinile, jacheta putând fi înlocuită cu o vestă scurtă.

Pantalonii largi şi lungi erau aproape invizibili. În decursul timpului aceste piese au fost suprapuse în diferite variante, lungi sau scurte.

Ca o dovadă de rang înalt, dar şi de totală aservire bărbatului, femeile erau supuse schingiuirii *picioarelor* prin legarea acestora cu feşi încă din copilărie, valoarea socială şi comercială a femeii fiind apreciată după micimea picioarelor; în timpul negocierilor căsătoriei, încheiată de părinţi fără ca soţii să se vadă, erau expuşi pantofii logodnicei. Artele Chinei au influenţat puternic stilul european rococo din secolul al XVIII-lea (chinoiseries).

Vila imperială Shugakuin, 1650 (cu panouri glisante)

Templul Daigoji, Kyoto

COSTUMUL ÎN JAPONIA

Flori pictate pe kimono

CONDIŢII DE DEZVOLTARE

Insulele arhipelagului japonez au adăpostit o civilizaţie bimilenară, cu o fizionomie deosebită în ansamblul Extremului Orient prin laconismul formei şi vioiciunea expresiei. Înrâurită la începutul evului mediu de exemplele Chinei imperiale, Japonia şi-a conturat un stil original în artă ca şi în costumaţie, mai ales după secolul al X-lea, atingând apogeul în secolele XV–XVIII.

Cadrul artistic • În arhitectură, templele se înălţau cu acoperişuri suprapuse, dar pereţii erau alcătuiţi din panouri uşoare ca urmare a deselor cutremure. Interiorul apărea astfel compus din planuri dreptunghilare glisante, putând fi oricând deschis către grădină. În aranjarea parcurilor, ca şi a buchetelor de flori sau în pictura pe mătase, întreaga natură era evocată printr-un detaliu redat cu sensibilitate şi fantezie, ca într-un poem din câteva cuvinte (haiku).

Idealul de frumuseţe umană punea în valoare mai ales agilitatea şi graţia, femeia cu silueta plată, ca o trestie, lipsită de proeminenţe (sâni, şolduri) îşi păstra linia şi datorită aşezării pe podea, cu spatele drept. Chiar şi cruzii samurai îşi mânuiau spadele cu mişcări unduioase de dans.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Societatea feudală japoneză era împărţită în stări privilegiate (nobili, preoţi, militari), având dreptul să poarte una sau două săbii, şi muncitori (negustori, meşteşugari, ţărani, marinari) fără arme. Condiţia femeii era de totală subordonare. Totuşi, ca şi în China, veşmintele tuturor aveau aceeaşi formă, fie că erau din mătase cu scumpe broderii fie din bumbac ieftin, iar cele feminine difereau prea puţin de cele bărbăteşti. Având aceeaşi croială de bază ca şi caftanul chinezesc, kimonoul japonez se deosebea prin mâneca detaşată, formând un buzunar. Ca şi veşmintele Imperiului chinez, nici cele ale insulelor nipone nu se mulau pe trup, ci îl înveleau decent, ascunzându-l.

Ashikaga Yoshimasa, templul Ginkakuji, Kyoto

Sculptural, hainele lungi şi largi suprapuse îngroşau silueta firavă, dându-i consistenţă şi modelând-o într-un volum general cilindric, agrementat de evazări ca nişte aripi de fluture, date de coafură, mâneci etc. Forma riguroasă era înviorată pictural de accentele vii de **culoare** dispuse asimetric, la fel cu podoabele de pe cap. **Materialele** folosite erau mătasea, pictată sau brodată cu motive geometrice sau florale, trasate, ca şi în pictură, în tuşe spontane, cu culori delicate, sau bumbacul, ornamentat prin tehnica mai ieftină a imprimării.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul era pieptănat în coafuri complicate, cu cocuri prinse cu panglici şi ace, şi împodobit cu flori şi bijuterii. Pentru a nu se deranja în timpul somnului, în Japonia, ca şi în China, s-a generalizat obiceiul de a dormi cu gâtul sprijinit pe o capră mică din lemn sau pe o cărămidă în loc de pernă. Pe vreme rea capul era acoperit cu o broboadă. Faţa era machiată, accentuând albul pielii, negrul sprâncenelor,

Harunobu, *Îndrăgostiţi în zăpadă*, stampă, secolul al XVIII-lea

roşul gurii mici, iar dinţii erau înnegriţi pentru a masca imperfecţiunile.

Pe trup erau suprapuse mai multe chimonouri lungi, din mătase sau bumbac, după stare, lăsându-se să se vadă câte puţin din gulerul fiecăruia. Peste ultimul kimono era legat un brâu lat (obi), care la femeile măritate avea la spate funda înnodată peste o pânză pliată, servind drept suport moale copiilor purtaţi în cârcă. Kimonoul neavând buzunare, în cingătoare puteau fi înfipte diferite obiecte (evantai etc.), pe când în mâneci se ţineau doar batistele din hârtie.

Încălţămintea. În casă, pe rogojini, se umbla în ciorapi de bumbac, croiţi cu degetul cel mare separat, pentru a face loc curelelor sandalelor (purtate şi azi în Europa, pe plajă). Pentru a se feri de noroi se încălţau galenţi de lemn pe două şine.

Accesoriile obişnuite erau evantaiul şi umbrela. Bijuteriile erau purtate pe cap, ca agrafe (fără cercei, coliere sau brăţări).

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, boneta înaltă era apanajul stărilor privilegiate, pe când pălăria de pai, lăcuită, slujea ţăranilor drept umbrelă de soare şi de ploaie. Barba era rasă, ca şi fruntea, iar părul era, în vechime, lung, legat în coc.

Netsuke, secolul al XIX-lea, Hamburg, Kunstmuseum

Harunobu Suzuki, *Două fete pe verandă*, stampă, 1750

Utamaro, *Gheişå*, stampă, 1790

Pe trup, o legătură de pânză peste şolduri, ca un slip, era, ca şi în Egipt, singurul veşmânt al ţăranilor la lucrul câmpului. Muncitorii purtau un singur kimono scurt sau suflecat, permiţând mişcările şi lăsând să se vadă pantalonii lungi, strâmţi. În funcţie de rang şi de anotimp, puteau fi suprapuse, ca şi în costumul feminin, mai multe kimonouri (până la 12, iar împăratul, la suirea pe tron, peste 30), ultimul fiind legat în talie cu un cordon subţire. În costumul oamenilor de vază, pantalonii scurţi şi foarte largi nu se vedeau de sub mantia lungă.

Încălţămintea era aceeaşi pentru ambele sexe.

Ca *accesorii*, kimonoul neavând buzunare, de cordon se agăţau punga cu bani, briceagul, cutia cu medicamente sau cu tutun, atârnate de câte un şnur de mătase petrecut pe sub cingătoare şi terminat cu o bilă perforată, cioplită din fildeş, os, lemn etc., numită netsuke. Purtate din secolul al XV-lea, aceste mici sculpturi erau adevărate opere de artă, reprezentând animale sau oameni, în compoziţii compacte, fără asperităţi, ca să nu

Coafuri, tipar de kimono, femei în kimono, bărbaţi în kimono, netsuke, sanda, ciorap

Armură de samurai, secolul al XVIII-lea,
Bucureşti, Muzeul Naţional de Artă

se agaţe mătasea hainei. Umbrela, ca şi evantaiul, erau de uz curent.

Costumul militar

Samuraii, războinici feudali, atotstăpânitori prin secolele XV–XVIII, erau înarmaţi şi îmbrăcaţi în costume de protecţie asemănătoare cu cele ale cavalerilor europeni însă foarte uşoare, permiţând o mare mobilitate în luptă atât călare, cât şi pedestru. Urmărind să-i înspăimânte pe adversari, luptătorii japonezi purtau măşti cu grimase exprimând violenţă şi cruzime, căşti cu coarne, paveze în formă de aripi, dobândind o înfăţişare fantastică.

Pe cap, părul era ras pe frunte şi legat cu moţ în vârful capului, iar pe faţa rasă erau lăsate doar mustăţi mici la colţurile gurii şi un cioc subţire.

Pe trup era îmbrăcat un slip din pânză înnodată, un kimono şi un pantalon larg, apoi un alt kimono scurt, ca o jachetă cu mâneci încreţite la încheietură, şi un pantalon larg, bufant, din acelaşi material.

Armura propriu-zisă era din beţe dure şi impermeabile din bambus sau din hârtie lăcuită,

Gardă de sabie, secolul al XVIII-lea,
templul Ginkakuji, Kyoto

Îmbrăcarea costumului de samurai

legate între ele cu şireturi de mătase, formând plăci articulate, acoperind trunchiul în faţă, la spate şi pe lături, ca şi umerii. Apărătoare rigide, din metal sau lac, erau prinse pe braţe şi pe picioare, legate tot cu şireturi.

Încălţămintea era din blană, cu părul în afară.

Armele erau arcul lung cu săgeţi şi două săbii, una lungă şi alta scurtă, manevrate fiecare cu câte o mână. Garda metalică de la teaca sabiei era lucrată artistic, cu un motiv comandat de fiecare războinic, după gustul său.

Evantaiul de război, din baghete de fier, era viu colorat pentru a distrage atenţia adversarului, dar putea fi folosit şi pentru a-l lovi între ochi. Un ac mare, marcat, era înfipt în duşmanul răpus, ca o iscălitură a învingătorului.

Călugărul Jion-daishi,
pictură pe mătase, Yakushi-ji, Nara

Jean-Antoine Watteau,
Îmbarcarea pentru insula Cynthera, detaliu
1717, Paris, Luvru

COSTUMUL ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Hotel Matignon, secolul al XVIII-lea, Paris

COSTUMUL ÎN STIL ROCOCO

Păstori pudrați în păduri aurite

Prestigiul Franţei a continuat să se menţină în moda curţilor regale până la Revoluţia Franceză; în acelaşi timp însă burghezia în ascensiune a recurs mai ales la experienţa Angliei, care a devenit preponderentă în moda de la sfârşitul secolului.

Fotoliu în stil Ludovic al XV-lea, Paris,
Muzeul de Arte Decorative

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În Franţa, epoca Regenţei lui Filip de Orlèans (1715–1723) a constituit în artele plastice şi decorative o perioadă de tranziţie între stilul precedent, Ludovic al XIV-lea, somptuos şi grav, clasic, cu trăsături baroce, şi cel următor, Ludovic al XV-lea, pe care l-a prefigurat în mare măsură. În vremea domniei regelui Ludovic al XV-lea (1715 – 1774) a ajuns la apogeu stilul *rocaille* sau *rococo*.

Cadrul artistic • După moartea Regelui Soare, aristocraţia franceză, părăsind viaţa publică de la Versailles, s-a refugiat în intimitatea micilor reşedinţe particulare împodobindu-le cu tot rafinamentul unui gust format de secole. Supradimensionarea şi pompa solemnă a stilului precedent au fost înlocuite cu un decor de proporţii mai reduse, ilustrând tendinţa de evaziune din realitate într-o lume de vis, de ficţiune literară – ca în Hotel de Soubise sau Hotel Matignon din Paris. Încăperile mici (salon, cabinet de lectură, budoar etc.) aveau pereţii ornaţi cu baghete uşoare, cu motive sinuoase de inspiraţie vegetală, în culori pastelate, mobilier aurit, cu contururi curbe, volume gracile, picturi, statuete sau ceasuri evocând viaţa câmpenească, ţinuturi exotice sau idile din antichitate.

Idealul de frumuseţe umană • Ca în toate epocile de dominaţie a aristocraţiei, beneficiind din naştere de privilegii şi rente, vârsta preferată a eleganţilor zilei era foarte tânără, aproape de adolescenţă, iar calitatea cea mai preţuită era graţia pusă în valoare în dans.

În picturi de Boucher (Diana) sau de Fragonard (Leagănul) ca şi în statuetele de porţelan, femeia apărea minionă, cu proporţii de copil sau de păpuşă, cu cap rotund şi expresie de candoare afectată, cu umeri şterşi, membre cilindrice, extremităţi efilate. Bărbatul era adolescentin, efeminat în trăsături şi statură, fragil.

Pentru a păstra iluzia tinereţii, se luau din vreme măsuri de mascare a ravagiilor timpului: încărunţirea era prevenită de pudrarea părului sau perucii, oboseala feţei era ascunsă de machiaj, ridurile gâtului de „zgarda" din panglici sau dantele, trupul era menţinut de corset şi de fusta pe cercuri.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Costumul de la curte urmărea marcarea hotărâtă a deosebirilor sociale prin forme incomode, subliniind privilegiul inactivităţii (corset, schelete de sârmă, tocuri, peruci etc.), prin materialele scumpe şi mai ales prin rafinamentul acordării ansamblului, folosind cea mai preţuită calitate a aristocraţiei cultivate, gustul, singura inaccesibilă burgheziei îmbogăţite.

Sculptural, silueta era formată, atât în costumul feminin cât şi în cel masculin, din alternarea contrastantă de subţieri (talie, gât, încheieturi) cu evazări (poale învoalte, manşete), prefigurând tutu-ul clasic al dansatoarelor.

Mătase în stil Ludovic al XV-lea

Fr. Boucher, *Dejunul*, 1739, Paris, Luvru

Pictural, coloritul costumului rococo era pastelat, în nuanţe deschise, dulci, catifelate.
Materialele folosite pentru veşminte erau mătăsuri uşoare, uni sau cu motive florale la dimensiuni naturale (de preferinţă flori de câmp ca măceşul, garofiţa), legate în bucheţele cu panglici sau presărate pe un fundal de linii sinuoase.
În acord cu aluziile câmpeneşti sau exotice din artele plastice şi decorative, costumul cuprindea şi el podoabe evocatoare: flori, perle, pene, blană etc.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Păstrând piesele costumului francez precedent, acesta şi-a pierdut severitatea şi demnitatea, croiala accentuând graţia.
Capul era mic, machiajul era vizibil, feminin,

Rochie Watteau, rochie pe panier, costum bărbătesc de salon, de călărie, / panier, tiparul jachetei bărbăteşti, / bonetă, tricorn, coc catogan, coadă

J.H. Fragonard, *Leagănul*, 1767, (detaliu) Londra, col. Wallace

J.F. de Troy, *Declarația de dragoste*, 1731, (detaliu) Berlin, Staatliche Schlosser

Jachetă bărbătească, detaliu, secolul al XVIII-lea, Sankt-Petersburg, Muzeul Ermitaj

Jachetă bărbătească, detaliu, secolul al XVIII-lea, Sankt-Petersburg, Muzeul Ermitaj

părul, pudrat alb, era lins pe creştet, răsucit lateral în bucle paralele (aripi de porumbel), strâns la spate şi legat cu o panglică de mătase (crapaude) sau prins într-un săculeţ de mătase. Pălăria – tricorn – se purta mai ales sub braţ ca să nu se ia pudra de pe păr.

Pe trup, cămaşa era vizibilă la guler, cu jaboul brodat cu dantele, şi la manşete; cravata era ca o bandă încheiată la spate. Vesta cu mâneci, dar mai scurtă şi mai uşoară, era brodată, ca şi jacheta (juste-au-corps), care era modelată ca o haină feminină, strânsă pe corp (închisă ca şi vesta doar la nasturii din talie), cu poale evazate, susţinute prin vătuire cu păr de cal sau cu hârtie, apoi cu balene.

Pardesiul a apărut pe la jumătatea secolului, sub influenţa englezească, în forma redingotei, provenită din costumul de călărie (riding-coat).

Pantalonii (culottes), până la genunchi, erau netezi, strâmţi, închişi cu nasturi.

În picioare, ciorapii, albi, erau răsuciţi peste pantalon, iar pantofii aveau toc mic, limbă rotundă şi cataramă.

Ca *accesorii*, la brâu atârnau ceasul, cheile, pecetea şi brelocurile sunătoare.

Costumul militar avea aceeaşi siluetă ca şi cel civil, fiind însă realizat din stofe trainice şi în culori vizibile. De exemplu, regimentul de gardă avea tricorn cu cocardă şi panaş, haine albastre căptuşite cu roşu, cu poale evazate, răsfrânte şi prinse cu ace, ciorapii acoperiţi cu jambiere.

COSTUMUL FEMININ

Capul părea mic proporţional cu trupul. Machiajul era artificial (cel natural fiind considerat vulgar), cu tenul foarte alb şi obrajii roşii, iar venele erau conturate cu albastru,

Jachetă bărbătească, detaliu, secolul al XVIII-lea, Sankt-Petersburg, Muzeul Ermitaj

Jachetă bărbătească, detaliu, secolul al XVIII-lea, Sankt-Petersburg, Muzeul Ermitaj

pentru a sugera subţirimea pielii. Aluniţele din mătase neagră (muşte), lipite pe obraz pentru a masca imperfecţiunile, au ajuns să alcătuiască, după locul unde erau plasate, un adevărat limbaj, ştiut doar de îndrăgostiţi.

Coafura era strânsă, părul pudrat cu alb, împodobit cu panglici, pene, flori sau bijuterii, aşezate asimetric, ca în China sau în Japonia. În casă se purta bonetă mică din pânză şi dantele, iar afară pălăria de pai a păstoriţelor (bergère) sau tricornul mic pentru călărie.

Gâtul era prins în coliere-zgardă din panglici, cu dantele, perle etc.

Pe trup, cămaşa era vizibilă la decolteu şi la manşetele tivite cu dantele. Corsetul şnuruit strângea talia. Fusta învoaltă era susţinută de un coş (panier), la început din cercuri de lemn care scârţâiau (criardes), apoi din oase din gura balenelor şi în sfârşit din sârme, legate cu panglici. Rochia avea corsajul strâns pe talie, cu decolteu larg, mâneca până la cot, cu manşete late, iar fusta era formată din două straturi suprapuse, una dedesubt (jupe), alta deasupra (manteau) deschisă în faţă, lăsând să se vadă prima.

Pentru a permite o ţinută de interior mai comodă, fără corset, s-au creat diferite modele de rochii şi halate largi, fără talie (negligé), care cădeau liber pe panier, ca „rochia Watteau", cu spatele cutat de pe umeri, sau alte variante numite „innocente", „adrienne" etc. În casă se mai purta şi jacheta scurtă olandeză. Şalul ţinea frecvent loc de pardesiu.

Pantofi, Schonenwerd, Muzeul Bally

Fr. Boucher, *Doamna de Pompadour*, 1745, col. Maurice de Rotschild

În picioare, ciorapii erau coloraţi, brodaţi cu aur şi argint, cu danteluţe, jartiere cu panglicuţe, pietre sau ascunzând un medalion cu portret.

Pantofii, „Louis quinze", foarte decoltaţi, ascuţiţi, uneori în formă de papuc, din stofă sau mătase, brodaţi cu pietre, aveau toc înalt, cu contururi curbe, ca un mosor plasat sub bolta piciorului.

Ca *accesorii*, geanta nu era necesară, deoarece în panier încăpeau buzunare adânci; evantaiul extrem-oriental era, în schimb, instrumentul nelipsit al jocurilor cochetăriei de salon.

Evantai, secolul al XVIII-lea

Fr. Cuvillies cel Bătrân, *Sala Oglinzilor*, 1734, Amalienburg, Nymphenburg, München

Intrarea Palatului Zwinger, Dresda, secolul al XVIII-lea

Ceas, 1765, Viena, Muzeul de Arte Decorative

ADAPTĂRI ÎN ALTE ŢĂRI

În Germania, Palatul Zwinger din Dresda sau cel din Nymphenburg din München erau cadre de basm, împodobite cu oglinzi de Murano şi porţelanuri, produse prima dată în Europa la Meissen, lângă Dresda.

În Prusia, la curtea lui Frederic cel Mare, costumul masculin avea un aspect mai milităresc, locul coculuiluându-l coada împletită pe spate, de unde numele german al stilului rococo – Zopfstil.

Şi la **Veneţia**, vestită prin târguri şi carnavaluri, frecventată de străini, se purta moda franceză. Pentru a circula fără a bate la ochi, bărbaţii, ca şi femeile, îmbrăcau pe stradă, la orice oră, masca, tricornul şi o capă largă din mătase sau dantelă albă sau neagră, cu guler („bauta", numită mai târziu „domino").

Pe când bărbaţii aveau masca până la gură, cu nasul coroiat ca un cioc de pasăre, femeile o preferau pe cea ovală, acoperind toată faţa, cu un buton ţinut între dinţi.

Kändler, *Figurine*, porţelan de Meissen, cca. 1740, Hamburg, Kunst und Gewerbe Museum

Pietro Longhi, *Dentistul*,
1759, Milano, Muzeul Brera

Pietro Longhi, *Rinocerul*,
1751, Veneţia, Ca Rezzonico

Locuinţe în *Queen Anne's Gate*, secolul al XVIII-lea, Londra, Westminster

COSTUMUL ENGLEZ DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

Haina de călărie pe fotoliul Chippendale

productive, dar şi de concepţiile estetice ale iluminismului. Enciclopediştii francezi, pornind de la preţuirea naturii şi urmărind înlăturarea a tot ce e nefiresc, impus de orânduirile sociale nedrepte, au contribuit la crearea unui nou ideal uman şi a unui nou punct de vedere asupra costumului, susţinând revenirea la proporţiile naturale ale siluetei, la dimensiunile unui om normal, robust, la o îmbrăcăminte şi încălţăminte comode, trainice.

Ca un argument de prestigiu pentru susţinerea legitimităţii noilor preocupări era invocat exemplul antichităţii, care va deveni preponderent de-abia în timpul Revoluţiei Franceze, în moda neoclasică.

Soluţiile practice ale costumului burghez din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea au fost furnizate lumii de către Anglia – care în această perioadă a influenţat toate ţările Europei.

Jurnalul de modă săptămânal The Lady's Magazine avea să dureze din 1770 până în 1837, urmat de The Gallery of Fashion şi altele.

În Anglia, burghezia comercială şi financiară se manifestase ca o forţă activă încă din secolul al XVII-lea, când confruntările dintre monarhie şi parlament se încheiaseră cu îngrădirea autorităţii regale. În secolul al XVIII-lea, ascensiunea burgheziei s-a făcut în Anglia gradat, fără a se mai ajunge la revoluţie, ca în Franţa. Dimpotrivă, a existat o acţiune concordantă a marii burghezii şi a nobilimii (care continua să conducă politiceşte), pentru a promova expansiunea colonială şi comercială a Marii Britanii, devenită, după 1700, prima putere navală şi comercială a Europei. Această situaţie a dus la o relativă ştergere a deosebirilor sociale prin costum.

Redingotă, frac, rochie englezească, mantou-redingotă, diferite croieli de frac

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Odată cu întărirea burgheziei, activă şi întreprinzătoare, costumul orăşean s-a impus în Europa, determinat de necesităţile practice, de ritmul activităţii

Fotoliu Chippendale, Dublin, Malahide Castle

Sir Thomas Lawrence, *Julius Angerstein cu soţia sa*, 1790, Paris, Luvru

T. Gainsborough, *Domnul şi doamna Andrews*, (detaliu), 1748, Londra, National Gallery

Cadrul artistic • În contrast cu stilul rococo, răspândit pe continent, în Anglia, arhitectura şi decoraţia păstrau o linie clasică, volume liniştite, contururi drepte, compoziţii clare, simetrice, ca în ansamblul locuinţelor din piaţa Circus, din Bath, de arhitectul John Wood, sau în cel din Queen Anne's Gate, Westminster, Londra. Mobilierul lucrat de meşteri ca Thomas Chippendale, din lemn de mahon în culoare naturală, mulţumea spiritul practic prin formele robuste, iar dorinţa de eleganţă prin profilurile inspirate din arta rococo, gotică sau chineză.

Idealul de frumuseţe umană • Dacă în unele tablouri pictori ca Gainsborough confereau personajelor nobleţea şi eleganţa modelelor franceze din picturile lui Watteau, majoritatea portretiştilor englezi ca Reynolds, Romney, Reaburn, Hogarth conturau un ideal de frumuseţe propriu societăţii engleze. Energia, robusteţea, o anumită inflexibilitate puritană erau calităţile cele mai preţuite, subliniate în înfăţişarea personajelor, ale căror trăsături nu erau deloc idealizate, ci voit opuse artificialităţii aristocratice.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Moşierul (land-lord-ul) interesat de furnizarea lânii ţesătoriilor, de exploatările miniere etc., participa la aceste întreprinderi şi recurgea la acelaşi tip de vestimentaţie ca şi industriaşul asociat. Ajunsese chiar o modă ca tinerii avuţi să se îmbrace asemănător cu servitorii lor.

Costumul dădea corpului libertatea necesară vieţii active (în aer liber, la călărie, în oraş), era practic, călduros şi rezistent. El continua în mare măsură tradiţia costumului burghez olandez (transmis, de altfel, direct Angliei prin strânse legături politice şi comerciale încă din secolul al XVII-lea).

Sculptural, silueta generală era construită din

W. Hogarth, Din *Căsătoria la modă, Contractul nupţial*, 1744, Londra, National Gallery

W. Hogarth, Din *Cariera unui destrăbălat, Orgie la han*, 1735, Londra, Sir John Soane's Museum

W. Hogarth, Din *Căsătoria la modă*, 1744, Londra, National Gallery

curbe libere, ca pe vremea muschetarilor, dar fără nota militărească, mai simplă, de o eleganţă mai sobră.

Pictural, acordurile cromatice majore se opuneau celor minore, rafinate, franceze (de exemplu, frac roşu, pantalon negru, cămaşă albă), păstrând deseori culoarea naturală a lânii sau bumbacului (rochii din stofe albe, cenuşii sau negre). Distincţia socială era realizată prin materiale de bună calitate, croiala perfectă şi curăţenia impecabilă a hainelor.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul destul de lung era lăsat liber (rar cu peruca aristocratică). Pălăria rotundă, neagră, înlocuia tricornul.

Pe trup, se purta cămaşa şi cravata albă, mai lată, învârtită de două-trei ori în jurul gâtului şi înnodată sub bărbie. Vesta constituia un element de fantezie, cea clasică era albă, din pichet, putea fi însă din materiale şi culori diverse. Jacheta (frac), la început o haină de călărie, confecţionată din stofe rezistente, întunecate, avea o croială simplă şi comodă, guler mic cu rever, mâneci tubulare, corsaj lejer şi poale rotunjite, cu şliţuri laterale şi la spate. Pardesiul (great coat) avea formă de redingotă, uneori guler dublu. Pantalonul ajungea până sub genunchi.

În picioare se încălţau ciorapi albi sau negri, cizme moi sau pantofi cu cataramă.

Ca accesorii, bastonul civil înlocuia sabia militară.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul natural, nepudrat, era pieptănat cu bucle lungi sau conci plat lăsat pe ceafă. Boneta se purta mai ales în interior, iar pălăria – de pai sau filţ – cu boruri largi, pentru a apăra de soare, pe câmp sau pe stradă peste bonetă.

Pe trup, cămaşa nu se vedea deloc. Rochia, într-un singur strat, largă, comodă, fără corset, avea cusătură în talie, aşezată la locul firesc şi marcată de un cordon sau o eşarfă lată, şi fustă dreaptă, încreţită moderat. Era de obicei din bumbac alb, uşor, nu din mătase. Pantofii aveau toc jos, lat, uşurând mersul.

COSTUMUL COPIILOR

Până în secolul al XVIII-lea copiii erau îmbrăcaţi aidoma ca adulţii. Odată cu dezvoltarea pedagogiei, cu răspândirea scrierilor unor gânditori care puneau probleme noi de educaţie (de exemplu John Locke, *Gânduri despre educaţie*, J.J. Rousseau, *Emile* etc.), s-a creat pentru copii o îmbrăcăminte mai comodă (costumul gen marinar pentru băieţi, după 1770).

Costumul în stil englez, purtat de burghezia europeană, s-a răspândit în lumea nouă, dobândind trăsături distinctive (datorate mai ales soluţiilor practice adoptate) în epoca luptelor pentru independenţa Statelor Unite ale Americii.

P.P. Svinin, *Quakeri*, 1804

J.A. Gabriel, *Micul Trianon*, 1762, Versailles

COSTUMUL FRANCEZ ÎN STILUL LUDOVIC AL XVI-LEA

Peruca cu corăbii

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, întreaga Europă a fost străbătută de curentul iluminismului, care a desferecat gândirea, clătinând din temelii vechile prejudecăţi şi pregătind prefacerile viitoare. Ecourile rigorii raţionale, practicate în Franţa de către enciclopedişti, au pătruns şi în ambianţa de eleganţă preţioasă a artei curtene, determinând o atenuare a fanteziei rococoului.

Cadrul artistic • Exemplele antichităţii clasice, cunoscute prin săpăturile de la Herculanum şi Pompei, erau înglobate stilului aristocratic (ca în Micul Trianon de arhitectul J.A. Gabriel sau în urnele de porţelan de Sèvres etc.). Determinând noul stil Ludovic al XVI-lea, (1774-1789) liniile drepte şi formele clare, regulate au început din nou să domine în compoziţiile faţadelor ca şi în decoraţia interioarelor, în siluetele mobilelor sau în motivele ţesăturilor din mătase, încadrând ornamentele florale aliniate în şiruri mărunte.

Idealul eleganţei era însă monopolul regalităţii şi al nobilimii şi avea să dispară odată cu acestea.

Interior în stil Ludovic al XVI-lea, Versailles

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI Tendinţa generală de îmbinare a structurii riguroase cu decorul curtean s-a manifestat în vestimentaţie mai cu seamă în hainele bărbăteşti, mai accesibile unor sugestii funcţionale. Folosind croielile practice engleze, de „riding coat", veşmintele curtene erau însă din mătase, brodate de mână.

În acelaşi timp, în costumul de curte feminin din vremea reginei Maria Antoaneta au izbucnit, nestăvilit, cele mai arogante pretenţii de supremaţie socială; pe măsură ce justificarea acestei superiorităţi se dovedea mai şubredă în ochii contemporanilor, regina încerca să se impună vizual prin etalarea celor mai scumpe bijuterii, ca şi prin umflarea volumelor capului şi fustei, semănând cu nişte baloane monstruoase care aveau să piară ca baloanele de săpun, odată cu Revoluţia Franceză. Regina Maria Antoaneta era îmbrăcată de

Le Clerc, *Gallerie des Modes*, 1778 - 1787

Coafura cu corabie, desen satiric, 1789

Rochie poloneză, costum de curte feminin şi masculin, caraco, / schelete (panier) susţinând fusta, / coafură, bonetă "à la nouvelle paysanne", pălărie, boneta "dormeuse"

prima creatoare înregistrată de istoria costumului, Rose Bertin, care s-a bucurat de prestigiu internaţional, datorită circulaţiei păpuşilor-manechine, care-i purtau modelele în dimensiuni reduse. Trei saloane la Versailles erau pline cu garderoba reginei şi se presupune că ea n-ar fi ajuns la ghilotină dacă nu ar fi luat cu ea, când a fugit, prea multe bagaje cu haine (M.Constantin, *Fashion marketing,* p. 9).

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, pălăria era modelată în diferite forme, nu numai în tricorn, ci şi cu borul drept în faţă, ridicat la spate (à la valaque) etc.

Pe trup, hainele erau mai sobre decât înainte, fără talie marcată, păstrându-şi în ţinuta de curte ţesăturile preţioase şi coloritul delicat. Croiala relua modelele engleze, de frac (frac à la française), iar redingota, altădată pardesiu, a început să fie folosită drept jachetă.

În picioare se purtau aceiaşi pantofi sau cizme.

Toate aceste veşminte erau însă executate din mătase, brodate cu aur, argint şi paiete, cu nasturi cu email, pictaţi cu portrete etc.

Costumul militar avea aceleaşi piese şi aceeaşi croială ca şi cel civil burghez, realizat însă în culori anumite, distingând armele şi regimentele, şi fiind împodobit cu găici, nasturi, plăci metalice pe piept ca însemne ofiţereşti etc.

Majoritatea poporului, *ţărănimea*, continua să se îmbrace ca şi în secolele precedente, cu veşminte largi din ţesături de casă.

Conflictul dintre haina gingaşă de mătase şi cea aspră, din stofă întunecată, avea să izbucnească însă de-abia în anii Revoluţiei Franceze, când Maria Antoaneta a fost purtată pe străzile Parisului, spre eşafod, doar în cămaşă şi bonetă de pânză, ca o ţărancă, aşa cum a schiţat-o în fugă pictorul, tânăr pe atunci, Louis David.

G. Drouais, *Contele de Vaudreuil*, 1758, Luvru

Mătase în stil Ludovic al XVI-lea

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, perucile s-au înălţat treptat, de la un „toupet" pe frunte (după 1760) până la eşafodaje întrecând de 3–4 ori mărimea capului, susţinute cu vată, ace şi ornamentate cu panglici, flori, coşuleţe, corăbii, păpuşele etc. Părul era pomădat şi apoi pudrat cu făină sau cu cretă, extrem de greu de întreţinut, făcând necesare scărpinători (ca nişte andrele terminate cu mânuţe), iar, în Anglia, chiar utilizarea în timpul nopţii a unor plase de sârmă împotriva şoarecilor.

Pe trup, rochia de gală „à la française" era, ca pe vremea infantelor pictate de Velazquez, evazată mai ales lateral, susţinută de coş (panier). Corsajul cu talia ţeapănă, pe corset, era alungit în faţă, în unghi exagerat de lung, iar fusta era bogat ornamentată cu volane, dantele, panglici şi ghirlande. Materialele folosite erau preţioase şi delicate: satinuri, catifele, mătase cu broderii, dantele, iar nuanţele subtile erau denumite de poeţi „coapsă de nimfă", „maimuţă otrăvită", „spinare de purice" etc.

Fr. Goya, *Umbrela*, 1777, Madrid, Prado

J.B. S. Chardin, *Toaleta de dimineaţă*,detaliu,
1741, Stockholm, Muzeul Naţional

Influenţa costumului burghez s-a manifestat prin adoptarea unor croieli mai comode, cum erau rochia largă, pe panier, dar fără corset (négligé).

După ce a atins lungimea maximă, panierul s-a scurtat până la genunchi (demi-panier, continuat de un volan) sau s-a redus la două fragmente laterale (considerations), unele dintre ele pliante, ca strapontinele, pentru a uşura intrarea pe uşă. În viaţa zilnică panierul era înlocuit fie de draparea pe şolduri a mantoului, cu poalele vârâte în buzunare sau încreţite cu două şnururi, „à la polonaise", fie de acumularea la spate a lărgimii fustei, susţinută de ultimul vestigiu al panierului, o pernă dorsală („cul de crin" sau „cul de Paris") în rochia „à l'anglaise".

J.B.S. Chardin, *Guvernanta*, detaliu,
1739, Cheshire, Tatton Park

Costumul feminin burghez era mai practic şi comod.

Pe cap, după moda engleză, părul natural era strâns în coc sau lăsat în bucle lungi, iar pălăria de pai, mare, cu panglici şi pene, prelua amploarea şi complicaţia coafurilor.

Pe trup, mantoul imita redingota, îmbrăcat fie deschis, fie închis cu nasturi până jos. Se purta mult şi jacheta scurtă, corespunzătoare celei bărbăteşti; spre deosebire de cea olandeză din secolul al XVII-lea, mai largă, cea franceză, numită de obicei „caraco", era strânsă pe corp, cu poale cutate la spate, cu revere pe piept şi mâneci lungi. Ţinuta de călărie imita pe cea bărbătească: vestă şi redingotă, cravată, pălărie şi baston.

În mediile meşteşugăreşti erau obişnuite piesele de costum tipice gospodinei: boneta, broboada acoperind decolteul, şi şorţul de pânză apretată, aşa cum apar în picturile lui Chardin.

Louis David, *Maria Antoaneta spre eşafod*, 1789

J.B.S. Chardin, *Rugăciunea la masă*, detaliu,
1740 Paris, Luvru

Levni, *Sultanul Ahmed al III-lea*, miniatură,
detaliu, 1730, din N. Atasoi,
„A garden for the sultan"

Turbane turceşti de padişah, căpitan de ieniceri, mare vizir, ofiţer al gărzii de onoare, general al arsenalului

COSTUMUL IMPERIULUI OTOMAN ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Turbane şi şalvari

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Imperiul Otoman stăpânea încă sud-estul Europei, dar, după cum scria Dimitrie Cantemir, se afla în declin. Costumul păstra formele tradiţionale, marcând deosebirea musulmanilor de lumea apuseană.

Idealul de frumuseţe era cel al stăpânitorului, supradimensionat, umflat ca un balon.

Sculptural, volumele erau modelate către sferă (atât în turbane, cât şi în şalvarii bufanţi sau în mantiile largi), sporind efectul de masă prin culoarea uniformă a unor suprafeţe întinse.

Paleta coloristică era dominată de tonuri dulci de floare: roz, mov, bleu, verde.

Materialele scumpe slujeau la deosebirea stărilor privilegiate.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Acesta depindea de funcţie şi rang.

În costumul demnitarilor supradimensionarea era realizată pe verticală prin amplificarea *capului* cu ajutorul turbanului care anunţa funcţia, pe când rolul bărbii mari, rotunjite era de a lăţi porţiunea gâtului.

Pe trup erau suprapuse mai multe veşminte largi, cu croială de caftan, mai lungi sau mai scurte (cămaşă, entari, biniş, djupeh, caftan etc.), de sub care nu se vedeau aproape deloc şalvarii foarte largi, permiţând aşezarea pe jos, turceşte.

Încălţămintea pentru şederea pe canapea consta din ciorapi de piele cusuţi de pantaloni (meşi), peste care, prin casă se încălţau papuci fără spate, iar afară, cizme.

Costumul militar al călăreţilor, pedeştrilor sau marinarilor păstra formele dominant sferoidale în turbanul de pe cap şi în şalvarii bufanţi, doar pentru comandanţi. Ţinuta intermediară a unor ofiţeri consta din suprapunerea mai puţin obişnuită a unor haine scurte peste altele lungi, ca jacheta - cepchen peste caftan.

Soldaţii, ca şi muncitorii şi ţăranii aveau o siluetă mai tinerească, subliniind şi părţi mai subţiri ale trupului: gâtul (vizibil prin lipsa bărbii) şi mijlocul (strâns în brâu).

COSTUMUL FEMININ

Costumul musulmanelor oscila între extreme: ascunderea totală în public prin feregea şi desvelirea în intimitate, unde întreaga ţinută exalta caracterele specific feminine: părul lung, sânii, şoldurile, graţia mişcărilor.

Veşmintele puneau în valoare opulenţa formelor, conturate de curbe largi, rotunjite de faldurile libere ale bluzei şi şalvarilor, pe când încheieturile erau subţiate prin încreţirea la extremităţi a mânecilor şi a pantalonilor. Peste această ţinută sumară, în interior se purta un entari lung cu croială de caftan, mai strâns pe corp decât cel bărbătesc, ornamentat cu dantelă lucrată cu acul (oya sau bibil), iar pentru stradă, peste acesta se punea un altul – biniş, feregea sau giubea –, iar obrazul era acoperit cu un văl de muselină albă (yaşmac).

Ornamentele turceşti au suferit unele influenţe rococo, pe broderiile cu fir auriu pe catifea vişinie apărând buchete de roze şi lalele, ca pe rochiile de nuntă păstrate în costumele populare.

Ofiţer şi marinar turc, secolul al XVIII-lea, din Brindisi, Musée des Anciens Costumes Turcs

stânga sus
Ch. Doussault, *Bucureşti în 1841*, gravură

Ch. Doussault, *Boierul Iordache Filipescu*, 1843, gravură

COSTUMUL ÎN ŢĂRILE ROMÂNE ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Giubele şi cepchene

CONDIŢII DE DEZVOLTARE

În secolul al XVIII-lea (după 1711 - 1716 şi până la 1821), în Ţara Românească şi în Moldova au domnit principii fanarioţi, greci creştini din Istanbul, numiţi de cârmuitorii Imperiului turcesc. Contribuţiile, prestaţiile şi darurile către puterea suzerană şi demnitarii ei creşteau periodic, având ca urmare o tot mai accentuată exploatare a celor două ţări.

Curţii şi organelor administrative le era impus atât modul de viaţă, cât şi portul constantinopolitan, ca o dovadă a adeziunii politice, iar garda domnească era formată din mercenari arnăuţi (albanezi), proveniţi din Peninsula Balcanică.

În tot acest timp, Transilvania, înglobată din 1699 Imperiului habsburgic, a fost larg deschisă curentelor artei apusene, înlesnind, prin legăturile cu ţările surori de peste Carpaţi, pătrunderea acestora şi în Ţările Române.

Cadrul artistic • În Transilvania, barocul întârziat era bogat reprezentat de numeroase catedrale, ca şi de palate (cum era cel episcopal din Oradea, Banffy din Cluj sau Bruckenthal din Sibiu), evoluând către simplificare în stilul neoclasic (de exemplu palatul Teleky din Cluj).

În Ţara Românească sau în Moldova, în epoca fanariotă, s-au clădit unele case în stil turcesc, pentru traiul tihnit, pe canapele cu covoare şi

Domnitor fanariot, boieroaică din secolul al XVIII-lea, boier, domniţă, arnăut începutul secolul al XIX-lea, / croiala anteriului, feregelii şi cepchenului, / calpac de mare ban, işlic de mare logofăt, cu cuib de rândunică de boier de starea I, în tobă de boier de starea a II-a, de negustor cu pernă, de negustoraş

Logofătul Petrache, *Erotocritul*, cca.1787, Bucureşti, Academia Română, Cabinetul de Stampe

perne moi, ca şi pentru desfătarea sub umbrare sau chioşcuri, în parfumul de trandafiri şi chiparoase (Casa Hagi Prodan din Ploieşti).

În stilul tradiţional au fost ridicate edificii domneşti somptuoase, ca Mănăstirea Văcăreşti, şi biserici mici, provinciale, ctitorii boiereşti sau negustoreşti.

Deosebit de originală a fost adaptarea la viaţa citadină a stilului popular, prin închiderea cu geamuri a pridvorului, rezultând galerii de sticlă, (ca în Casa Melic din Bucureşti). În zonele rurale s-au ridicat case boiereşti interpretând, în continuare, arhitectura brâncovenească.

Pungă-ciorap pentru bani, secolul al XVIII-lea, Muzeul Municipiului Bucureşti

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Silueta domnitorilor şi boierilor era impunătoare şi greoaie, orientală, cea a doamnelor suplă, după moda apuseană.

Idealul uman • Pe teritoriul ţării noastre se înfruntau concepţiile diametral opuse ale Răsăritului şi Apusului. În Ţara Românească şi Moldova, protipendada cultiva idealul de frumuseţe otoman, cu silueta supra-dimensionată sferoidal prin turban, haine ample suprapuse, şalvari, potrivite inactivităţii fizice şi aşezării pe perne turceşti.

În secolul al XVIII-lea, Transilvania cunoştea mai îndeaproape unele modele apusene, în mediile aristocratice fiind apreciat idealul stilului rococo, cu înfăţişare preţioasă, rafinată, artificială, uzând de machiaj, peruci albe, corsete etc. (de exemplu, portretul baronului Bruckental), pe când burghezia prefera stilul englez, sportiv, comod şi practic, îmbrăcând costume de călărie şi rochii simple de lână.

Ecourile idealului de frumuseţe neoclasic au ajuns şi pe meleagurile noastre în ultimii ani ai secolului, mai ales prin refugiaţii şi dascălii francezi.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

La suirea pe tron, domnitorul primea de la Înalta Poartă cuca cu pene în evantai (asemănătoare cu pălăria cu coadă de păun din costumul popular din Bistriţa-Năsăud), caftanul şi sabia.

Portul boierilor: *Pe cap*, turbanul era de obicei înlocuit cu işlicul din blană lipită pe carton, cu formă şi culoare diferite după rang.

Pe trup se suprapuneau, după obiceiul oriental, mai multe haine lungi şi scurte îmblănite. Grigore Alexandru Ghica şi Alexandru Moruzi îmbrăcau peste anterie haine cu mâneci până la cot, tivite cu hermină, şi deasupra altele mai lungi cu mâneci mai scurte, cu guler lat şi tivuri

A. Bouquet, *Dorobanţi din Romanaţi*, Târgovişte, Slatina, 1848

de blană. De pantalonii bufanţi (şalvari), roşii, erau cusuţi ciorapi de piele, purtaţi *în picioare* prin casă în papuci sau călare, sub cizme.

Ostaşii mercenari, arnăuţi, (albanezi, sârbi, bulgari etc.), din garda domnitorilor purtau pe cap turban (cealma), pe trup, peste cămaşă, ilice şi jachete scurte, unele fără mâneci, altele cu mâneci despicate, care puteau fi închise cu nasturi sau lăsate să fluture în vânt, (cepchen), şalvari strânşi pe pulpe (poturi) sau fustanela plisată, jambiere şi pantofi răscroiţi (iminei). Costumele lor, confecţionate în ateliere speciale, care produceau pentru toată Peninsula Balcanică, erau brodate neasemuit de bogat cu fir, cu şnururi şi cu galoane aurii, iar armele erau încrustate cu argint şi fildeş.

Unele croieli şi motive decorative au fost păstrate, într-o formă populară, în veşmintele miliţiei naţionale rurale a dorobanţilor, apoi mai târziu, în cele ale surugiilor care mânau diligenţele, până la înlocuirea lor cu calea ferată.

COSTUMUL FEMININ

Deosebit de elegante erau costumele doamnelor şi boieroaicelor, care, neavând funcţii publice erau receptive faţă de moda apuseană. Purtau *pe cap* căciuliţe rotunde de blană, *pe trup* rochii decoltate din mătase, cu văl drapat pe piept, închise cu nasturi în faţă, acoperite cu haine mai lungi sau mai scurte din brocart sau catifea, îmblănite, croite pe corp şi cu manşete late, şi în picioare pantofi cu toc.

Dacă domnitorii străini ai Ţărilor Române şi cei din preajma lor purtau veşminte aduse din Turcia, iar arnăuţii veneau cu echipamentul confecţionat în ateliere albaneze şi macedonene, numărul costumelor străine era restrâns faţă de majoritatea populaţiei, credincioasă vechiului port şi care i-a asigurat permanenţa.

Costum de domniţă, secolul al XVIII-lea, Muzeul Municipiului Bucureşti

Haină cu cepchen, secolul al XIX-lea, Muzeul Municipiului Bucureşti

COSTUMUL POPULAR

Criticul Ştefan Neniţescu explica, în 1929, fenomenul conservării specificului naţional în arta populară românească a secolului XVIII-lea prin refuzul ţăranilor de a accepta modelele orientale impuse de Imperiul otoman domnilor fanarioţi şi demnitarilor, preferând să copieze straiele din bătrâni, încărcate de amintiri, evocând trecutul, funcţionând ca nişte stindarde.

Asimiland influenţele, portul sătenilor a acceptat, astfel, din repertoriul otoman doar puţine croieli ale unor haine suplimentare, ca giubeaua, remodelându-le însă sculptural către volume liniştite, cilindrice şi transformând broderiile turceşti cu volute moi, de tip baroc oriental, în spiritul geometrizării şi abstractizării specifice întregii noastre arte decorative. Transpunerea în materiale locale, pânza de in sau cânepă sau stofa de lână de culoare naturală, mai ales albă, şi înlocuirea firului auriu cu lâna sau bumbacul colorate au determinat o inversare a raporturilor cromatice.

Transpunerea modelului hainei turceşti (aflată la Muzeul Municipiului Bucureşti) în portul popular românesc (ctitor, 1856, biserica Cornetu-Schela, jud.Gorj, Oltenia)

Pălărie cu coadă de păun, Bistriţa Năsăud, secolul al XIX-lea, Bucureşti, Muzeul Satului

J.L. David,
Încoronarea lui Napoleon, detaliu,
1804, Paris, Luvru

COSTUMUL ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Sans-culotte

COSTUMUL EUROPEAN ÎN PRIMUL SFERT AL SECOLULUI AL XIX-LEA

De la neoclasicism la empire

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Poate că niciodată schimbările vestimentare nu au fost mai rapide şi mai radicale decât în Franţa la finele secolului al XVIII-lea. În focul revoluţiei, peste noapte, a încetat să mai fie admirat nobilul pudrat, purtându-şi cu graţie jacheta de satin brodată cu aur, iar eroul zilei a devenit cetăţeanul obişnuit care arbora cu mândrie cocarda tricoloră pe bluza de lucru.

COSTUMUL ÎN TIMPUL REVOLUŢIEI DE LA 1789

A apărut pe scena istoriei o nouă ţinută, cea a republicanului plebeu, numit de obicei „sans-culotte" (purtând în locul pantalonilor scurţi până la genunchi – culotte – pantaloni marinăreşti lungi şi largi). Veşmintele sale sărăcăcioase, disparate, de ţăran-soldat, contrastau puternic cu eleganţa aristocraţiei detronate.

COSTUMUL PLEBEU

Pe cap, cu părul natural lung, zbârlit, bicornul era deseori înlocuit de boneta frigiană roşie (semn distinctiv al sclavilor din galere; aceasta fusese adusă la Paris de marinarii revoluţionari în 1792).

Pe trup, cămaşa era deschisă la piept, uneori cu fular, şi peste ea se îmbrăca vesta scurtă, apoi jacheta (fie redingota brună, fie haina militară cu nasturi de metal, fie bluza ţărănească), iar pantalonul era lung, cilindric, purtat la început de mateloţi şi muncitori (numele vine de la personajul Pantalone din Comedia italiană).

În picioare se încălţau deseori saboţi ţărăneşti. Sans-culottes au lansat moda „neglijentă" (sau „sans façon") care, la acea dată, nu putea să ţină multă vreme.

COSTUMUL BURGHEZ

Când, printre măsurile revoluţionare, Adunarea Naţională a desfiinţat diferenţierile costumare pe stări, burghezia, datorită ascendentului ei politic, şi-a impus stilul vestimentar (de tip englez – frac negru, pălărie rotundă etc.).

Tricolorul era arborat cu ostentaţie: uniforma Gărzii Naţionale era tricoloră (jacheta albastră cu revere roşii, vesta şi pantalonii albi), se purta cocardă tricoloră la costumul civil, ca şi veste sau ciorapi tricolori.

Noul ideal al revoluţionarilor, pregătit în epoca iluminismului de generaţia enciclopediştilor, a fost întrupat în opere de artă ca picturile lui Louis David. În *Lupta Horaţilor cu Curiaţii* era oferită privitorilor nu numai o pildă de virtute cetăţenească şi eroism, de subordonare a intereselor personale celor ale patriei, dar şi modele de frumuseţe robustă, naturală, în sensul dezvoltării armonioase de ansamblu a întregii fiinţe, potrivit principiilor umaniste, democratice ale Romei republicane.

Se descoperea frumuseţea trupului pe care, deseori, sculptorii îl reprezentau nud sau cu veşminte care nu trebuiau să-l ascundă, ci să-l arate. Antonio Canova îl înfăţişa pe Napoleon, ca şi pe sora acestuia, Pauline Bonaparte, ca pe zeii antici.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Influenţa artei antice, cunoscută mai ales prin statuara greco-romană, a devenit hotărâtoare atât pentru structura corpului în proporţii şi dimensiuni, cât şi pentru realizarea costumului:

Debucourt, *Conversaţie misterioasă*, gravură din Modes et Manieres du Jour, 1798 - 1808

Anonim, *Robespierre*, 1792, Paris, Muzeul Carnavalet

silueta feminină tindea să semene cu cea a unei statui de marmură a zeiţei Venus, prin drapajul din ţesături albe, transparente, mulând corpul, pe când cea bărbătească adopta forme herculeene.

În 1793, Louis David a primit comanda să proiecteze costumele noii societăţi franceze, fără deosebiri de rang. Pentru cetăţenii obişnuiţi el a desenat o jachetă ca o redingotă largă, peste pantaloni lungi, strâmţi, şi cizme scurte, singura podoabă fiind eşarfa brodată cu deviza „Libertate, Egalitate, Fraternitate". Cei cu funcţii oficiale aveau şi o manta lungă, şi o caschetă cu cozorocul ridicat şi cu un smoc de pene.

Ideea uniformei, în care toga antică se asocia cu penele şi cizmele secolului al XVIII-lea, nu a prins însă, artistul mulţumindu-se să creeze costumaţia figuranţilor la serbările publice organizate în cinstea revoluţiei.

COSTUMUL ÎN STIL "DIRECTOIRE"

Între 1795-1800, tendinţele antichizante semnalate au atins punctul culminant, fiind exagerate în costumele eleganţilor zilei, îmbogăţiţi de război, care arborau cele mai îndrăzneţe inovaţii, până la bizarerie şi caricatură, şi de aceea erau numiţi „incroyables" (sau „invisibles") şi „merveilleuses".

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Silueta unui „incroyable" se opunea celei aristocratice, elegante şi graţioase, printr-o carură masivă – obţinută prin vătuiri, suprapunerea mai multor veste cu gulere răsfrânte pe piept, pulpe false (cu bureţi sub ciorapi) etc. – şi un voit aer de brutalitate – dat de părul zburlit, bastonul cu noduri etc.

Capul apărea voluminos prin părul tuns neregulat, la început lung, în „urechi de câine", mai târziu scurt, ca la statuile romane, „à la Titus". Bicornul enorm era aşezat diagonal sau lateral. De origine engleză, pălăria rotundă cu boruri mari a evoluat către cilindru.

Pe trup, cămaşa se vedea doar la cele două colţuri ale gulerului, împinse până la gură de cravata ca un şal răsucit de şase ori în jurul gâtului, pe care îl îngroşa acoperind faţa (invisibles). Vestele erau vizibile prin reverele imense, triunghiulare, iar haina era încheiată strâmb, sugerând neglijenţă. Fracul sau redingota lungă avea umerii vătuiţi, ridicaţi, gulerul până la urechi. Pardesiul sau capa putea avea, de asemenea, două-trei gulere-pelerină.

Pantalonii până sub genunchi (încheiaţi jos cu nasturi), din piele gălbuie sau stofă de culoare mai deschisă decât haina, erau ridicaţi până la subsuori. *În picioare* se purtau ciorapi, de obicei albi, şi cizme sau pantofi decoltaţi „escarpins".

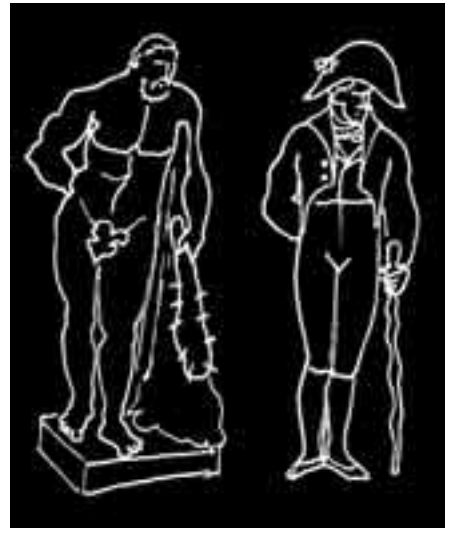
Principalul *accesoriu* era bastonul ca o bâtă. Ca urmare a răsturnărilor sociale, ţesăturile în dungi, altădată semn distinctiv al repudiaţilor (leproşi sau puşcăriaşi) sau subalternilor (vesta lacheilor) au venit la modă, fiind arborate şi pe steagul SUA, care în aceşti ani şi-au cucerit independenţa (M. Pastoureau, *L'Etoffe du diable*).

L. David, *Proiect de costum pentru cetăţeanul francez*, Paris, Biblioteca Naţională

COSTUMUL FEMININ

Îmbrăcămintea unei "merveilleuse" punea în valoare silueta subţire ca o coloană, folosind draparea unor ţesături uşoare (în rochie, şal, turban); era ieftină, dar nepractică.

Hercule, idealul masculin pentru *Incroyable*



Junona, idealul feminin şi silueta unei merveilleuse

Pe cap, părul era coafat cu coc în stil antic sau tuns „à la Titus", împodobit cu panglici sau diademe, sau era acoperit cu o perucă blondă ,,à la Berenice". Turbanul era la modă, ca şi şalul oriental, mai ales după campania armatelor napoleoniene în Egipt. Pălăria era redusă, cu bor în faţă ca un cozoroc (asemănătoare caschetei de jockey englez), pentru a proteja pielea „marmoreană" a obrazului.

Pe trup, rochia-tunică era subţire, străvezie, albă din muselin, batist, poplin sau tul, mulându-se pe corpul fără corset (se purta deseori peste un tricou de culoarea pielii). Uneori, avea pe poale o fentă până la genunchi. Talia ridicată era marcată de o panglică. Mânecile lipseau sau erau foarte scurte. „Moda dezbrăcată" predispunea deseori la răceală, denumită în Germania „Musselinkrankheit" (boala muselinei). Şalul de caşmir roşu completa ţinuta.

În picioare se purtau sandale sau balerini fără toc, legaţi cu panglici răsucite şi încrucişate pe gambe. Doamna Recamier apare în portretele pictate de Louis David şi de Gerard cu picioarele goale.

Accesoriile erau brăţările şi inelele la mâini şi la picioare, geanta în formă de urnă antică, mănuşile peste cot, manşonul şi umbrela.

COSTUMUL ÎN STIL „EMPIRE"

Acesta a reprezentat faza următoare de evoluţie a tipurilor de mai sus, în noile condiţii ale Imperiului Napoleonian.

Cadrul artistic • În arhitectură şi decoraţie, stilul „Empire" se distingea prin dimensiunile colosale şi bogăţia ornamentelor de la curte, dar şi prin aerul de severitate militărească, inspirându-se din arta Romei imperiale (ca în Arcul de Triumf din Place de L'Étoile, de arhitectul Chalgrin) şi cu unele sugestii egiptene (ca în interioarele Palatului Beauharnais sau de la Malmaison, de arhitecţii Percier şi Fontaine).

Prudhon, *Joséphine*, 1805, Paris, Luvru, detaliu

J.L. David, *Madame Recamier*, 1800, Paris, Luvru

Chalgrin, *Arcul de Triumf al Stelei*, 1806, Paris

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Pentru ceremonia încoronării, aceiaşi arhitecţi au desenat uniformele de gală, iar pictorul Isabey rochiile doamnelor. Napoleon a impus curţii sale un costum de ceremonie reprezentativ, de o mare bogăţie.

Camera Împărătesei Joséphine la Malmaison, stil *„Empire"*

Femeile, deseori de origine modestă, ca Madame Sans-Gène, erau îmbrăcate de case de modă, furnizând şi toate accesoriile, şi chiar parfumul. Creatorul Leroy, renumit pentru preţurile sale excesive, lucra şi pentru împărăteasa Joséphine.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

În costumul „Empire" domina uniforma, ţinuta de gală împrumutând unele elemente costumului curtean prerevoluţionar.

Pe cap se purta bicornul aşezat frontal, lăţind silueta, pe când englezii, ca Wellington, îl purtau antero-posterior.

Pe trup, cămaşă cu jaboul de dantelă, vestă lungă şi jachetă cu guler înalt, brodate, şi pantaloni până la genunchi, din atlaz alb, iar *în picioare* ciorapi albi şi pantofi sau cizme.

COSTUMUL FEMININ

Se păstra silueta de coloană, talia ridicată, dar veşmintele erau rigide, nedrapate, realizate din mătase grea cu broderii din fir, cu paiete şi pietre, cu guler mare de dantelă scrobită. Trena, folosită drept şal, putea fi prinsă în talie cu nasturi şi montată în anticameră.

La începutul secolului al XIX-lea a revenit la modă catifeaua, albul a făcut loc culorilor saturate (ca vişiniul); mânecile, seara scurte şi bufante, erau în restul zilei lungi, tubulare. Peste rochie se îmbrăca o jachetă scurtă, până la talia ridicată, cu mâneci, denumită „spencer".

Mantourile preluau sugestii masculine în redingote (capote sau douillete) eventual îmblănite (poloneze).

Costumul obişnuit s-a adaptat vieţii active, se folosea stofa mai groasă, rochiile aveau mâneci lungi etc.

Prevala concepţia englezească asupra eleganţei, înţeleasă ca rezultat al asortării unor

Costume în stil *„Empire"*

veşminte de bună calitate şi ireproşabil croite, dar de mare sobrietate, deloc bătătoare la ochi.

J.B. Isabey,
Napoleon în uniforma regimentului de gardă

Fr. Goya, *Familia regelui Carol al IV-lea*, 1800, Madrid, Prado

Ingres, *Doamna Rivière*, 1805, Paris, Luvru

C. Barry, *Parlamentul* din Londra, 1840

COSTUMUL ÎN CEL DE-AL DOILEA SFERT AL SECOLULUI AL XIX-LEA

Suflete romantice în saloane Biedermeier

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Căderea Imperiului napoleonian, în 1815, a declanşat pe plan european o reacţie generală împotriva stilului imperial francez; după Congresul de la Viena, moda a fost lansată de foştii adversari ai Franţei, ca Anglia sau Germania, fiind doar perfecţionată în atelierele pariziene.

Scaun Biedermeier, colecţia autorului

Romantismul a însemnat în primul rând lupta pentru libertate: „Libertate în arte, libertate în societate, iată dublul stindard care uneşte, cu puţine excepţii, tot tineretul de azi", spunea Victor Hugo.

Luptând pe baricadele Parisului la 1830, pe cele din întreaga Europă la 1848, tânăra generaţie, în frunte cu artişti ca Delacroix, exprima şi în literatură sau în muzică izbucnirea forţei creatoare în lupta cu constrângerile vechilor legi sociale şi sisteme de gândire.

Pledând pentru intensa trăire a vieţii cu toate resursele de pasiune şi imaginaţie ale sufletului, romantismul deschidea asupra lumii o perspectivă nouă, ascuţind sensibilitatea în faţa naturii. În locul sentimentului de automulţumire clasică se trezea fiorul în faţa imensităţii firii, ca şi a scurgerii neîncetate a timpului. Ridicându-se împotriva a tot ce era static, îngheţat şi înţepenit în vechile orânduiri, generaţia romanticilor se opunea, firesc, viziunii clasice, cultului antichităţii, promovate de imperiu, prin care dorise să-şi statornicească definitiv dominaţia, proclamând frumuseţea ideală ca eternă.

Cadrul artistic creat în acest timp a exprimat opoziţia împotriva anticomaniei, înlocuită cu admiraţia pentru formele trecutului naţional, redescoperit în sursele evului mediu sau ale Renaşterii.

În arhitectură se imitau exemple gotice şi renascentiste, cu unele trăsături baroce-rococo, alcătuind „stilul trubadur" (de exemplu biserica Sainte-Clotilde din Paris, 1846). În epoca în care în toată Europa se ridicau construcţii măreţe în stil gotic, ca Parlamentul din Londra sau cel de la Budapesta, unii sugerau şi crearea unor costume inspirate din cele ale cavalerilor medievali (ca Ernst Moritz Arndt).

E. Delacroix, *Chopin*, 1838, Paris, Luvru

În modelarea cadrului ambiental a apărut un nou ideal de viaţă, cel al burgheziei, ajunsă de-abia acum să-şi impună gustul. În Franţa, regele Ludovic Filip era supranumit regele burghez, şi locuinţa ca şi îmbrăcămintea sa şi a familiei sale erau într-adevăr de o simplitate ce contrasta frapant cu fastul regal al secolului al XVIII-lea.

Stilul burghez propriu-zis s-a cristalizat în decoraţia de interior din ţările germanice în stilul Biedermeier. Denumirea, dată la început în derâdere, definea o ambianţă plăcută, confortabilă, destinată în primul rând vieţii de familie din mediile orăşeneşti îndestulate. Mobila, cu contururi curbe, era din lemn de esenţe mai ieftine, fără aplicaţii de bronz. Ilustrând şi de astă

Coafură şi pălărie feminină, rochie de bal, costum de călărie, fetiţă, bătrână cu mantilă, pelerină, redingotă, frac, habit, pelerină, pălărie tare şi pălăria moale a paşoptiştilor

dată mularea scaunului după forma trupului şi a costumului, spătarul Biedermeier imita rotunjimea umerilor şi talia subţire, cerute de modă; netapisat, el delimita un spaţiu gol ca pentru a servi nu unui om real, ci unei fantasme. De asemenea, perdelele de tul de la ferestre, cu drapaje suprapuse, reluau curbele fustelor învoalte, vaporoase.

Idealul de frumuseţe • Manifestându-se în literatură, muzică sau artele plastice, curentul romantic a marcat şi viziunea asupra omului, pe care costumul a urmărit să o realizeze practic.Femeia romantică era „un suflet fără trup", un înger, iar costumaţia urmărea să transforme fiinţa vie într-un vis fără substanţă, rod al fanteziei.

Frumuseţea bărbătească, în viziunea romantismului, era determinată în primul rând de o intensă viaţă spirituală, pusă în valoare printr-o relativă fragilitate fizică.

De fapt, tonul modei îl dădeau ţările cu veche tradiţie burgheză, ca Anglia, care transmisese cu un secol mai devreme stilul land-lordului întregii orăşenimi europene. Câştigând şi mai mult prestigiu după înfrângerea napoleoniană, Anglia proclama ca regulă supremă de bun-gust simplitatea cerută de ritmul vieţii active, pretinzând stofe trainice şi croieli purtabile.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Moda oscila în această epocă între două limite extreme: concepţia engleză asupra eleganţei, care nu trebuia să bată la ochi, şi creaţiile fanteziste ale artiştilor, între gustul burghez care punea accentul pe aspectul comun, banal şi cel artistic romantic, urmărind să scandalizeze burghezia.

Dacă în anii sângeroşi ai Revoluţiei Franceze scena istoriei fusese dominată de oameni duri, cu feţe orizontale şi maxilare puternice, de tigru (ca Robespierre sau Danton), în vremea luptelor de eliberare naţională şi socială din 1830–1848 primele roluri par să fi fost jucate de vizionari ai viitorului, sensibili şi pasionaţi, gata să se sacrifice în numele unui ideal de libertate. Poeţii Franţei, Victor Hugo, Lamartine, Musset, Chateaubriand arătau, toţi, în anii tinereţii ca nişte apariţii îngereşti, cu figuri prelungi şi înguste, ochi mari şi încercănaţi de veghe. Eroul romantic era însă deseori un înfrânt, aşa cum era descris de Chateaubriand: „imaginea unui nefericit şi bolnav, cu şuviţe de păr în vânt, privirea adâncă, sublimă, rătăcită, fatală, buze contractate de dispreţul pentru specia umană, inima plictisită, byroniană, înecată în dezgustul şi misterul existenţei."

În faţa oglinzii, gravură de modă, 1830

Între anii 1830-1834, pictorul Gavarni a publicat *Journal des gens du monde* la care au colaborat Alfred de Vigny şi Alexandre Dumas. Artiştii dădeau tonul pentru o vestimentaţie extravagantă, care-şi găsea aplicarea mai ales în baluri mascate sau în ţinuta de interior. Fiecare îşi crea un tip, o înfăţişare originală: Balzac scria în halat benedictin, Musset purta pantaloni de caşmir roşu şi halat de casă din mătase verde brodată cu aur, George Sand umbla îmbrăcată ca un bărbat, cu pantaloni roşii, bonetă grecească din catifea brodată, papuci chinezeşti

F. Gavarni, desen de modă, 1834

şi fuma ţigări spaniole, iar Lord Byron prefera hainele brodate albaneze şi turbanele turceşti. Era şi aceasta o manifestare a exotismului, a deschiderii spre orizonturi noi, necunoscute până atunci şi descoperite cu încântare de artişti (Marocul pictat de Delacroix, Grecia descrisă de Lord Byron, Spania maură evocată de Victor Hugo etc.).

În epoca romantismului, a utopiilor lui Saint-Simon, un discipol al acestuia, Prosper Enfantin, a fondat o comunitate, la Menilmontant, în care toţi membrii purtau o vestă cu nasturi la spate, pe care nu şi-i puteau încheia singuri, ca un simbol al ajutorului frăţesc de care are nevoie fiecare om.

Costumul romantismului contrazicea natura, ştergea linia firească a articulaţiilor, modelând o siluetă voit diferită de cea antichizantă (de coloană).

Sculptural, contrastele de volume se accentuau prin strangulări şi evazări (coafură învoaltă - gât subţire - mâneci umflate - talie strânsă - fustă largă - glezne fine).

Pictural, se preferau culori evanescente, tonuri pastelate: bleu-pal, lavandă, gri-verde, argintiu.

Materialele folosite erau uşoare. Anglia, prin romanele lui Walter Scott, lansa moda ecosezurilor scoţiene.

Chateaubriand

Gh.Tattarescu, *Nicolae Bălcescu*, 1851, Bucureşti

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Oglindind sensibilitatea sufletească, graţia mai mult decât forţa fizică, silueta masculină era efeminată într-o oarecare măsură, redând aceleaşi evazări şi strangulări ale volumelor.

Pe cap, părul era buclat în creştet şi pe urechi, amintind coafura feminină, iar faţa era rasă şi juvenilă, eventual cu favoriţi, care îngustau figura. Pălăria era voluminoasă, din fetru sau mătase, ca un cilindru, dar evazat în partea superioară şi strâns la panglică.

Pălăria moale, din filţ, cu bor, la origine cea a ţăranilor, proclama pactizarea revoluţionarilor cu aceştia, fiind considerată de autorităţi un semnal politic. (În 1853 Liszt a avut un conflict cu poliţia din pricina unei astfel de pălării dăruite de Wagner).

Pe trup, cămaşa albă, imaculată era principalul semn de distincţie socială. Cravata imensă, albă sau neagră, era răsucită de mai multe ori în jurul gâtului. Vesta, colorată, contrasta cu jacheta.

Modele din *Journal des Dames et des Modes*, 1833

N. Livaditti, *Familia poetului Vasile Alecsandri*, 1837, Bucureşti, Muzeul Naţional de Artă

Redingota avea umerii căzuţi, capul mânecii încreţite coborând în jos pe braţ, talia strânsă, uneori susţinută de corset. Se preferau tonuri întunecate (albastru ca pruna, verde, maro).
Pardesiul era croit pe talie, cu pelerină sau guler-şal rotund. Pantalonii în tonuri deschise, până la roz sau de culoarea oului de raţă, erau încreţiţi în talie, lungi, strâmţi la glezne, cu benzi sub pantofi (supieuri).
În picioare se purtau pantofi uşori, înguşti, fini (micşorând picioarele).

COSTUMUL FEMININ

După cum se exprima unul dintre cei mai perspicace scriitori ai vremii, Charles Baudelaire, „femeia are dreptul şi chiar datoria să pară magică şi supranaturală, să uimească, să vrăjească; idol fiind, ea trebuie să se împodobească spre a fi preţuită" (*Curiozităţi estetice*, p. 115). Baletul *Gisèle* e tipic.
Exprimând această viziune asupra femeii, poate cea mai poetică din toate timpurile, costumul epocii 1830 trăda totodată, prin formele lui incomode, şi condiţia subordonată în care aceasta se afla încă, socotită slabă şi neajutorată şi legată de cămin, sub tutela tatălui, apoi a soţului. De asemenea, toaletele cele mai elegante, mai preţioase şi cu formele exagerate, stânjenind mişcările, nu erau accesibile decât privilegiatelor din marea burghezie, scutite de munca fizică.
Pe cap, coafura consta din evazări şi strangulări succesive, buclele fiind strânse pe creştet în coc şi grupate lateral, pe urechi, cu podoabe asimetrice, bucheţele, funde etc. Pălăria avea boruri largi, aduse lângă faţă, împiedicând pe purtătoare şi să vadă, şi să audă. Boneta de dantelă era purtată de femeile în vârstă.
Machiajul punea în valoare ochii umbriţi, nasul şi gura rămânând mici.
Pe trup, veşmintele contrafăceau anatomia, ascunzând articulaţiile. De la decolteul oval (en bateau) sau pelerina care îl acoperea, cusătura umărului cobora pe braţ, ştergând carura, iar mânecile gigante, ca nişte şunci (en gigot) sau ca urechi de elefant, susţinute de sârme şi vată, mascau cotul.
Talia de viespe era strânsă în corset. Fusta era evazată, umflată pe jupoane de muselină. Deasupra rochiei se purtau şaluri indiene sau pelerine. Pantalonii lungi, cu volan jos, erau vizibili la fetiţe.
În picioare se încălţau ciorapi cu floricele şi pantofi mici, balerini, prinşi cu panglici, (eventual cu toc mic, ortopedic, ascuns).
În mediile mic-burgheze, mai ales în ţinuturile germanice, erau arborate atributele gospodinei-mamă de familie: boneta, broboada-pelerinuţă şi şorţul, albe.
Codul lui Napoleon interzicea femeilor costumul masculin. Cele care doreau să poarte pantaloni trebuiau să obţină o autorizaţie specială a prefecturii, ca scriitoarea George Sand, pictoriţa Rosa Bonheur sau Doamna Dieulafoy care participa cu soţul ei la cercetări arheologice asiriene.

Pălărie în care nu vezi şi nu auzi, 1830

COSTUMUL ÎN ŢĂRILE ROMÂNE ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Jos işlicul, sus pălăria

ÎN PRINCIPATELE ROMÂNE, silueta romantică a pătruns masiv odată cu adoptarea de către tinerii progresişti de prin anii '30 a costumului apusean, ca o declaraţie publică a poziţiei lor anticonservatoare

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În secolul al XIX-lea, Turcia, în declin, şi-a pierdut treptat autoritatea asupra Ţărilor Române, renunţând la monopolul comercial şi a fost silită să admită, după răscoala lui Tudor Vladimirescu, din 1821, reinstaurarea domniilor pământene. În deceniile următoare, marcate de revoluţia de la 1848, a avut loc ieşirea Ţărilor Române din sfera de influenţă turcească şi angrenarea lor în evoluţia ţărilor europene.
Cadrul artistic • Au început să răsară importante construcţii în stiluri apusene, neoclasic (ca biserica Frumoasă din Iaşi sau Palatul Ghica-Tei, din Bucureşti), iar mai târziu şi neogotic (ca Palatul Administrativ de la Iaşi).
Idealul uman • La noi, cea mai romantică figură, în sensul deplin al cuvântului, rămâne Nicolae Bălcescu, sufletul Revoluţiei de la 1848. În toate portretele pictate de Negulici sau Tattarescu, izbeşte privirea arzătoare, spiritualitatea chipului consumat parcă de o trăire prea intensă. Barba scurtă şi mustăţile estompează linia obrazului, subţiind şi mai tare faţa, pe care domină bolta frunţii şi arcadele umbrite.

Paşoptist, detaliu, gravură, 1848

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

În perioada Revoluţiei de la 1848, pe când bătrânii boieri continuau să poarte vechiul costum oriental, tinerii au trecut fără rezerve la moda apuseană, în stil romantic, cunoscută în Franţa, unde majoritatea paşoptiştilor îşi făcuseră studiile (denumiţi, de aceea, şi „bonjurişti"). Adepţii revoluţiei arborau haina la modă şi pălăria moale cu panaş.

În acelaşi sens au fost schimbate în 1831 şi uniformele armatei române, înşişi domnitorii îmbrăcând ţinuta de comandant militar de tip apusean. Concomitent, costumele de stil oriental au coborât treptat pe scara socială, doar negustorii şi dascălii, şi în urmă doar lăutarii înveşmântându-se ca boierii de odinioară, iar costumul falnicilor arnăuţi ajungând să fie purtat de simpli valeţi.

O modă specific locală pare să fi fost în această vreme acoperirea capului orăşencelor cu cuviincioasa năframă, dar răsucită în jurul creştetului ca un turban (denumit „tulpan"), legat cochet în frunte cu fundă.

C. Petrescu, *Revoluţionari la 1848*, Bucureşti, Academia Română

În istoria costumului românesc, portul popular nu a fost niciodată îmbrăcat numai de ţărani, ci a fost arborat ca un steag de luptă, adunând în jurul său tot neamul, de către burghezia progresistă de la 1848, ca şi mai târziu în timpul Războiului de independenţă când era considerat la Curte ca veşmânt oficial. Acestuia i se datorează de fapt aspectele caracteristice cele mai originale ale costumului din ţara noastră.

E. Delacroix, *Libertatea conducând poporul*, 1830, Paris, Luvru

Ch. Garnier, *Opera din Paris*, 1861-1875

COSTUMUL ÎN AL TREILEA SFERT AL SECOLULUI AL XIX-LEA

Cupola metalică şi crinolina

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Între 1850–1870 moda era dictată, din nou, de Curtea franceză a celui de-al doilea Imperiu. În 1853 a avut loc căsătoria împăratului Napoleon al III-lea cu Eugenia de Montijo. Perechea imperială atrăgea atenţia întregii lumi, cei doi apărând ca prototipuri ale modei, de un lux exorbitant, necesar susţinerii prestigiului politic al Franţei.

Crinolina ţinea la distanţă, dansatorii neputând să se atingă decât cu vârful degetelor. Centrul eleganţei masculine era Anglia epocii victoriene. Costumaţia curţilor europene nu era însă decât exagerarea, hiperbolizarea costumului burgheziei bogate, pentru care frumos însemna scump.

Cadrul artistic • În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, clădirile se deosebeau după rang: primul loc îl ocupau edificiile cu rol reprezentativ, urmărind impresionarea mulţimii (biserici, clădiri oficiale de stat), folosind toate mijloacele artei, fără mare grijă pentru funcţionalitate, pe când construcţiile cu rol practic (fabrici, depozite, gări etc.) îndeplineau cerinţele utilităţii, fără preocupare pentru aspectul estetic.

În prima categorie, problema principală era, prin urmare, ornamentarea, ca semn al bogăţiei şi puterii. Stilurile istorice (baroc, clasicism sau gotic) erau invocate ca nişte citate de prestigiu, amestecate fără scrupule, eclectismul ajungând curentul dominant. Pentru a evidenţia continuitatea stăpânirii imperiale din Franţa şi Anglia cu regalitatea dinastică, erau copiate mobile în stilurile secolului precedent, dar mărite şi îngreunate.

Sculptura şi pictura erau chemate să împodobească edificiile de vază, la fel cum volanele şi dantelele se aglomerau pe veşmintele protipendadei pentru a o distinge de plebe.

Scara *Operei* din Paris

Marele salon Napoleon al III-lea din Palatul Luvru, Paris

Şi pentru înfrumuseţarea maşinilor de cusut sau de gătit, a sobelor etc. se recurgea la încrustaţii sau aplicaţii turnate în metal, evocând reliefurile complicate de pe faţadele caselor.

În artele plastice de asemenea coexistau academismul (ca o componentă a eclectismului, evocând, la fel de anacronic, stiluri apuse, în compoziţii încărcate, de o căutată bogăţie şi eleganţă) şi realismul („o expresie directă a vieţii, reprezentare exactă a societăţii", cum îl numea Castagnary). Courbet a şocat oficialităţile, entuziasmându-şi privitorii mai ales prin lipsa înfrumuseţării convenţionale, prin înfăţişarea brutală a muncitorilor spărgând pietre, a ţăranilor tăind porci sau a femeilor cernând grâu.

Comentatorii artelor plastice erau deseori preocupaţi de creaţia vestimentară, ca Charles

Baudelaire care, în cronica sa din ziarul Le Figaro, *Le peintre de la vie moderne*, lua apărarea eleganţei şi a machiajului

Idealul de frumuseţe • Pentru a corespunde concepţiei vremii, femeia trebuia să apară plăpândă, supusă bărbatului puternic şi ocrotitor. În ceea ce priveşte pe acesta din urmă, calităţile majore erau onorabilitatea, respectabilitatea, poziţia socială asigurată de avere.

În epoca în care garanţia era oferită nu de muşchii tari, ci de contul în bancă, nu mai interesa armonia trupului, care era mascat de îmbrăcăminte ca de o carapace.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

În deceniile care au urmat s-a accentuat tot mai mult deosebirea dintre înfăţişarea bărbatului şi cea a femeii. Bărbatul, antrenat de angrenajul economiei capitaliste, a adoptat uniforma civilă a celor care fac bani, indiferent de meserie, camuflându-se şi luând culoarea mohorâtă a mediului industrial, pe când femeia, subordonată familiei, slujea doar la etalarea averii bărbatului.

La Curtea Franţei, creatorii de modă erau englezi, ca Henry Poole, aducând cu ei eleganţa gentlemen-ilor (ca Beau Brummel). Alt englez,

C. Brodrick, *Bursa de grâne din Leeds*, 1863

Worth, a creat rochiile împărătesei Eugenie şi a împărătesei Austriei, Sissi, fondând la Paris casa de modă care a durat şi în secolul al XX-lea producând „haute couture".

Sculptural, pe când costumul masculin evolua către aspecte severe, cu forme geometrice rigide, sobre, cel feminin devenea mereu mai somptuos, cu volume enorme (crinolina), încărcat cu multe detalii, volane, broderii etc.

Pictural, noile culori de anilină alcătuiau o paletă mai contrastantă veşmintelor feminine, pe când negrul şi albul domneau aproape în exclusivitate în cele bărbăteşti.

Materialele folosite erau de o mare varietate. Preţuirea valorii comerciale a investiţiei ducea la aglomerarea exagerată de drapaje, croieli şi ornamente, cerând multă muncă. Executarea aplicaţiilor şi broderiilor la modă a fost facilitată, mai ales pentru confecţiile în serie, de perfecţionarea maşinii de cusut (brevetată de Singer în 1851).

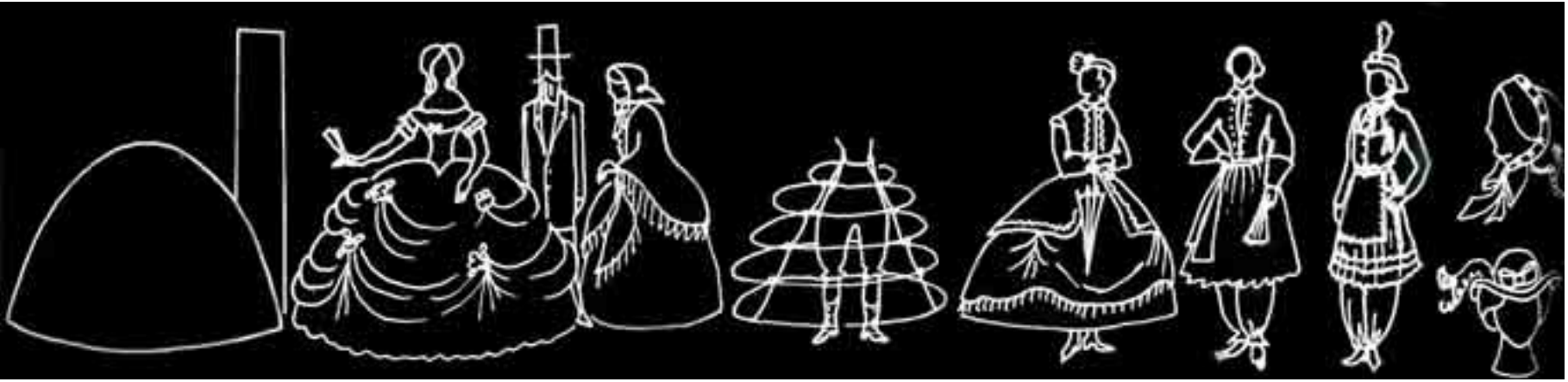
COSTUMUL BĂRBĂTESC

În această epocă s-a pierdut treptat amintirea siluetei juvenile, spiritualizate, a generaţiei romantice. Toată Europa era dominată, de fapt, de moda burgheză din Anglia, cea mai potrivită „respectabilităţii" afişată de oamenii de afaceri, bancheri etc.

Idealul uman părea să se maturizeze treptat, să atingă vârsta gravităţii, chiar a solemnităţii

G. Courbet, *Spărgătorii de piatră*, Dresda, Muzeul de Artă

J.F. Millet, *Rugăciunea de seară*, 1857, Paris, Luvru



Costume din 1850 - 1870, silueta masculină şi cea feminină, rochie pe crinolină, bărbat cu jachetă şi cilindru, mantilă, scheletul crinolinei, pardesiu scurt, Amelia Bloomer, vivandieră în armata română în 1865, pălărie-basma şi pălărie impératrice

exprimată prin forme severe, impunătoare.

Odată cu creşterea industriei capitaliste, costumul celor înstăriţi devenea tot mai uniform şi mai auster, cu forme ţepene, amintind coşurile de fabrică atât prin pălăria „ţilindru", cât şi prin gulerul tare, mânecile şi pantalonii tubulari. Negrul era culoarea dominantă a hainelor, luminată doar de albul vestei, cravatei sau mănuşilor. Fracul şi jacheta erau hainele cele mai răspândite, de dimineaţa până seara. Piesele mai legere, ca şi cele colorate, în tonuri oricât de reţinute, erau admise doar în intimitate, între amici.

Pe chip, urmărind să arate mai maturi, chiar tinerii purtau barbă şi mustăţi tunse după modelele personalităţilor la ordinea zilei, de pildă à la Napoleon al III-lea, cu barbişon-panaş (numit „imperial") şi mustăţi subţiri, orizontale sau à la Franz Joseph, modelând faţa către pătrat prin cărarea la mijloc şi favoriţii care accentuau maxilarele, à la Gambetta, Thiers sau Alfred de Musset.

Pălăria era rigidă, cel mai des de formă tubulară, numită „cilindru". Şi pălăria joasă a evoluat către forme ţepene, ca melonul semisferic sau pălăria de pai „canotier".

Pe trup, după cum relata un cronicar al vremii, rufăria se purta numai albă, cu pieptul cămăşii întărit în scrobeală şi lustruit. Gulerul şi manşetele rigide ca din carton erau prinse în nasturi pentru a fi schimbate. Vesta, la început colorată sau cadrilată, şi-a pierdut treptat motivele de fantezie, asortându-se la pantaloni. Jacheta, la început strânsă pe corp, s-a îngroşat în talie, iar mânecile s-au lărgit uniform.

Pardesiul avea forma jachetei, fiind doar mai lung. Putea avea guler de catifea şi bordiseli din galon de mătase.

Pelerina s-a păstrat, eventual cu două volane. Pantalonii au adoptat forma de burlan, fără dungă, nemaifiind fixaţi nici jos de supieuri. Izmenele din pânză erau lungi până la glezne.

În picioare, ghetele se închideau cu nasturi sau cu elastic. Ciorapii, negri, nu se vedeau.

Accesoriile obligatorii erau mănuşile şi bastonul sau umbrela. „Din ţinuta domnilor mai făceau parte: ceasornicele cu capace, care se purtau în buzunarul vestei şi cu lănţişor petrecut prin cheotoarea nasturilor de la piept până la buzunarul opus, unde la capătul lanţului se punea un creion metalic, un medalion cu vreo fotografie dragă şi uneori cutiuţa cu tabac de tras pe nas; apoi, tabachera cu tutun şi „ţigaretul" de fildeş, de chihlimbar, de abanos sau de sidef şi în sfârşit, bastonul, neîncovoiat şi cu mâner de aur, de argint, de fildeş, de baga ori sidef, dacă nu chiar de un crâmpei de corn de cerb. Uneori, mânerul nu era fixat de baston, ci se prelungea înlăuntrul lui cu o lamă de stilet, „baston cu şiş".

Bettannier, *O mazurcă la Mabille*, litografie din *Paris - miroir de la mode,* 1855-1867

A.O. Renoir, *Pictorul Sisley cu soţia sa*, 1868, Köln, Wallraf-Richards Museum

Ochelarii se purtau prinşi doar de spinarea nasului şi aveau la dreapta un şiret ce se prindea de cheotoarea hainei pentru ca, dacă va fi desprins, să nu cadă să se spargă" (G.Costescu, Bucureşti, vechiul regat, p.297).

COSTUMUL FEMININ

Femeia, care juridic trecea de sub tutela tatălui sub cea a soţului, folosea costumaţia ca pe un însemnat mijloc de seducţie, principala armă a sexului slab, care trebuia însă manevrată cu prudenţă, respectând convenţiile sociale.

Modelele de eleganţă erau prinţesele, cântăreţele de operă şi demimondenele, amantele bogătaşilor. Pe stradă, se purta din nou mătasea, se prefera taftaua „changeante", coloritul era puternic, lipsit de armonie, iar la rochiile din tul se aplicau de la 25 la 100 de volane. Silueta era stilizată într-o schemă piramidală, pe linii orizontale, ca din clopote suprapuse (pălăria-capote, pelerina, crinolina).

Capul era mic proporţional cu restul siluetei, coafura simetrică, severă, cu cărare la mijloc, părul strâns, netezit în bandouri, prins în coc şi cu câteva bucle lungi, încadrând ovalul prelung. Pe când bătrânele păstrau încă boneta de dantelă, tinerele la modă arborau pălăria „impératrice" sau pălăria-basma, legată sub bărbie.

Pe trup, peste lenjeria bogată (cămaşa, corsetul cu butoniere metalice şi pantalonii lungi, cu dantele), se îmbrăca rochia cu corsajul ajustat, cu decolteu larg pentru seară, ziua acoperit de pelerina „berthe", cu mânecile strâmte la umăr, lărgindu-se la încheietură, cu fusta învoaltă, cu volane orizontale.

S-a făcut apropierea între scheletul metalic al noilor construcţii şi suportul fustelor, care a devenit principala distincţie a rangului social: crinolina. Numele provine de la crin (păr de cal), care asigura, la început, rigiditatea fustei, pe

C. Corot, *Femeia în albastru*, 1874, Paris, Luvru

care nu mai ajungea să o susţină doar juponul apretat din anii precedenţi. O dată cu creşterea volumului fustei, nici acesta nu a fost de ajuns şi s-a recurs, ca altă dată în secolul al XVII-lea, apoi în al XVIII-lea, la beţe de bambus, la oase de peşte, ajungându-se în cele din urmă, prin 1856, la un schelet din 10 cercuri de metal legate între ele cu panglici din pânză.

Şi la fel cum altădată fotoliile Ludovic al XV-lea îşi modificaseră braţele pentru a face loc fustei, acum s-au inventat taburete speciale, „pouf", pentru a permite şederea doamnelor cu crinoline. Deasupra rochiei, şalul se purta în continuare în casă ca şi pe stradă. Pardesiul era larg şi lung sau scurt, uneori ca o cazacă îmblănită, kasawekas.

În picioare, încălţămintea era puţin vizibilă, ciorapii din bumbac albi, pantofii sau botinele cu tocuri „Ludovic al XV-lea".

Ca *accesorii*, mănuşile erau obligatorii pe stradă, ziua – scurte, seara – lungi peste cot.

Bijuteriile erau abundente, mari, atârnând (şiraguri de perle, medalioane, cercei lungi).

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la fel ca în construcţiile utilitare, industriale, s-au experimentat noi moduri de soluţionare practică a problemelor producţiei vestimentare. Maşina de cusut fiind folosită mai intens, s-a lărgit producţia de confecţii (se vindeau fuste împreună cu materialul pentru corsaj). În anii '60, mari cantităţi de veşminte confecţionate au fost lansate pe pieţele europene şi americane.

După 1848, în vârtejul ideilor noi de libertate, îşi făcuseră loc şi primele proclamaţii ale egalităţii femeii, afişată şi prin costum. În Anglia, artiştii prerafaeliţi, grupaţi în Confreria Arts and Crafts, încurajau veşmintele confortabile, amintind stilul renascentist, cum erau cele create de William Moris pentru soţia sa, portretizată în 1868 de D.G. Rosetti.

O americancă, Miss Amelia Bloomer, a dus o adevărată campanie în favoarea unei vestimentaţii mai raţionale, îmbrăcându-se ea

E. Degas, *Modista*, cca. 1885, Chicago, Art Institute

Seurat, *Duminică pe malul Senei*, 1885, Chicago, Art Institute

însăşi cu o fustă creaţă până la genunchi şi cu pantaloni lungi, bufanţi. Imitatoarele ei, numite de public „blumeriste", au apărut şi la Paris, unde au sfârşit însă ridiculizate pe scenele teatrelor de revistă.

Tendinţa masculinizantă s-a continuat şi în deceniile următoare în unele detalii, ca pălăria, jiletca sau ţigara, a căror prezenţă era atacată de cronicile mondene. Era vorba numai de capricii pasagere ale modei, nu de vreo schimbare în structura costumului, mereu încărcat şi nepractic, mijloc evident de distanţare socială.

Dante Gabriel Rossetti, *Rochia albastră de mătase*, 1868, London, Helmscott Manor

COSTUMUL ÎN ULTIMUL SFERT AL SECOLULUI AL XIX-LEA

Impresionismul şi turnura

CONDIŢII DE DEZVOLTARE După războiul din 1870 dintre Franţa şi Germania a urmat „la belle epoque" de pace şi prosperitate. Pictorii ca Manet, Degas, Monnet, Renoir s-au concentrat asupra luminii şi culorii, inspirându-se direct din natură şi pregătind stilul „Art-Nouveau" 1900. Costumul deosebea net stările sociale.

COSTUMUL FEMININ

În *Codul toaletei civile*, publicat la Bucureşti în 1870, scria că: „Toaleta unei demoazele urmează a fi mai modestă decât a unei femei măritate, pentru că adevărata manieră de a-şi alege un bărbat este de a părea că are gusturi simple…"
După căsătorie, soţia devenea, ca şi caleaşca sau vitrina din salon, mijlocul de afişare a rangului social al soţului: „toaleta unei femei prudente, glăsuieşte mai departe codul citat, trebuie a fi în armonie cu averea şi poziţiunea ce ocupă în lume. Prea multă simplitate ar trece în ochii lumii de avariţie şi prea mult lux s-ar lua drept vanitate şi dezordine în echilibrul afacerilor familiei".
Crinolina a cunoscut perioada de glorie între 1850 – 1860. Între 1860 – 1870, crinolina, fabricată la scară industrială, a devenit ieftină şi uşor de purtat, datorită scăderii greutăţii cercurilor. Ea s-a răspândit foarte mult, şi-a pierdut rolul de distanţare socială (era purtată şi de jupânese) şi, ca urmare, a dispărut treptat: întâi cercurile au coborât sub genunchi, dând fustei o formă piramidală (se prefera

Siluete cu turnură 1870 - 1900, rochie poloneză, 1869, turnură 1875, două rochii 1880, rochie şi turnura ei, 1886, rochie cu pernuţă"strapontin", coafură

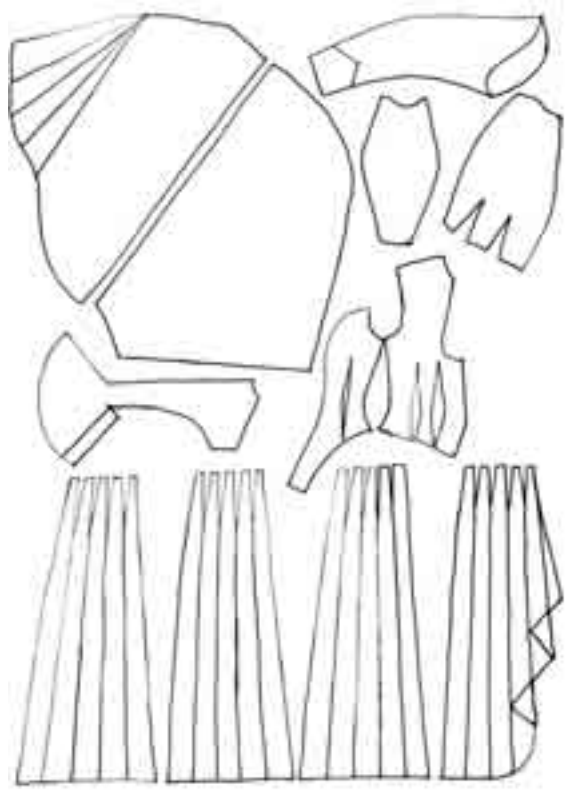
Rochie cu turnura drapată, 1886

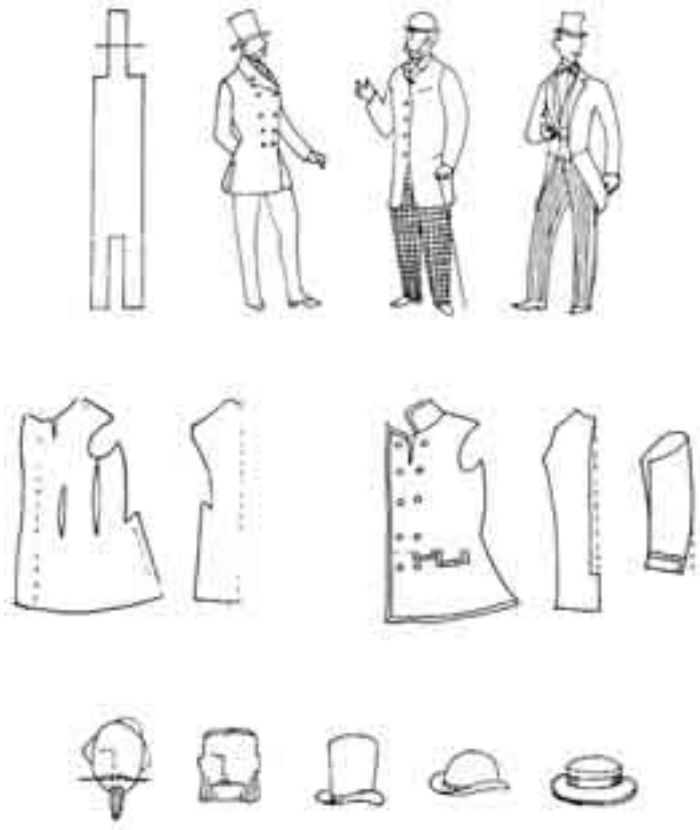
iar croiala „princesse", fără tăietură în talie). Între 1867–1868, moda era „nouvel Empire", de influenţă antică – talie sus, ornamente à la grec, camee.

Apoi, către 1868, fusta a devenit plată în faţă, cu trenă triunghiulară din profil. Poala, care nesusţinută suficient rămânea mai lungă, incomodă, era uneori suflecată şi prinsă cu benzi, lăsând să se vadă fusta de dedesubt, până la glezne, în culori contrastante (vederea pantofilor constituia un fapt senzaţional). Fusta roşie, cu cizmuliţe roşii, considerată „genre canaille", era arborată mai ales de demimondene de felul Damei cu Camelii.

După 1870, amploarea fustei era masată în spate, într-un drapaj bogat, formând „tournure". Coafura era în armonie cu silueta complicată, cu multe bucle, prinse fiecare separat, cu mănunchiuri de zulufi lungi la ceafă, într-o mişcare asemănătoare faldurilor fustei cu „tournure". Apărută în epoca de sporită valoare artistică a „impresionismului", noua modă, deplasând la spate drapajul şi podoabele (funde şi flori pe buclele părului şi pe turnură), a dat siluetei o prezenţă în spaţiu mai diversă, cu mai multe faţete atractive, ca o statuie de Rodin, care se cerea privită de jur împrejur. Prin răsucirea capului, pusă în valoare de coafura

Tiparul rochiei cu turnură, 1886 (din Hamilton, Hill)





Silueta masculină în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, veston la două rânduri de nasturi, 1850, la un rând, 1862, jachetă, 1880, / tipare de redingotă şi de jachetă, / mustaţă şi barbişon à la Napoleon al III-lea, favoriţi à la Franz Ioseph, joben, melon, canotier

Cezanne, *Autoportret cu pălărie melon*

Canotier din pai, Muzeul Municipiului Bucureşti

atârnândă, sau a trupului urmat de trenă, mişcarea era conturată şi amplificată, alcătuind compoziţii în spirală.

Costumul se încadra în ambianţa interioarelor, prin însăşi prezenţa drapajelor grele din mulţi metri de ţesătură, care aminteau perdelele cu ciucuri de la ferestre şi uşi, feţele de masă şi abajururile lămpilor etc. Nu întâmplător această modă vestimentară a fost denumită „style tapissier".

Turnura era purtată la toate vârstele; ea a evoluat când mai amplă, în 1875 şi 1885, când mai redusă, susţinută de o pernuţă, „strapontin", sau

Ed. Manet, *Janne Duval*, Budapesta, Muzeul de Artă

Claude Monet, *Femei în grădină*, 1867, Paris, Muzeul Orsay

indicată discret prin câteva cute plate, prin 1880, urmând să dispară definitiv doar o dată cu conturarea noului „stil 1900".

În acest timp, au apărut primele costume de sport – cum era costumul de tenis în Anglia, după 1870, sau costumul de baie, devenit după 1860 funcţional; el acoperea tot corpul, dar se mula pe corp, pantalonii scurtându-se uneori până sub genunchi.

Şi în această perioadă, mulţi artişti erau preocupaţi de modă. Poetul Mallarmé a publicat din 1874 un jurnal, „La dernière mode" care a durat şapte numere (E.Thiel, *Künstler und Mode* p. 50).

Către sfârşitul secolului, medicul român G.Bercar scria în volumul său *Îmbrăcămintea femeii din punct de vedere igienic şi estetic*, (p.5): „E imposibil să umbli în urma unei doamne când va fi colb", declarându-se de părerea unui deputat din Viena care propusese instituirea unui impozit asupra trenei.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, mai conservator, a păstrat pălăria tare, melon, canotier. O invenţie senzaţională a fost lansată pe piaţă prin 1870: „clac"-ul, un joben înalt din pâslă sau mătase neagră, prevăzut cu arcuri pentru a fi strâns ca o armonică.

Pe trup, spre sfârşitul secolului se purta, pentru toată ziua, redingota (Rock) la un rând, cambrată pe talie, cu poale lungi, evazate, la o palmă deasupra genunchiului, cu şliţ la spate.

O variantă era gherocul (Gehrock) închis la două rânduri, cu poale evazate, până la jumătatea coapsei. Fracul a devenit haină de gală, s-a strâmtat nemaiînchizându-se în nasturi şi lăsând să se vadă vesta.

În picioare, se încalţau în continuare ghete.

Paul Gottereau, *C.E.C.* Bucureşti 1900

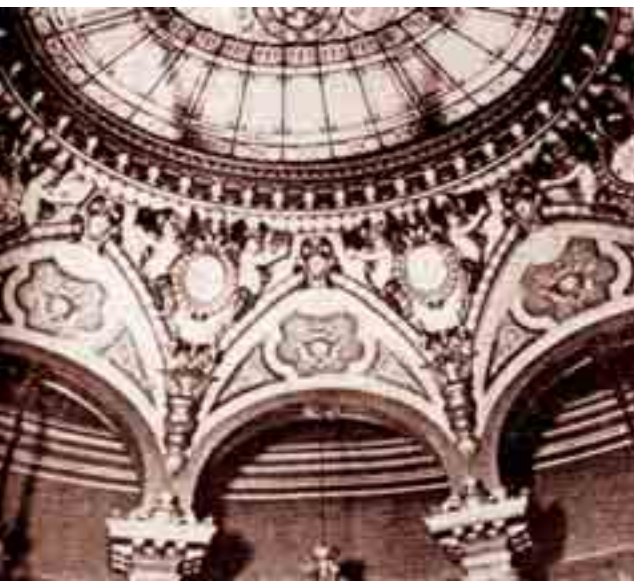
COSTUMUL ÎN ROMÂNIA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

Jobenul şi malacoful

Idealurile Revoluţiei de la 1848 au fost în mare parte înfăptuite prin Unirea Principatelor în 1859, apoi prin cucerirea Independenţei în războiul din 1877.

Pentru încoronarea regelui Carol I, în 1881,

I.Mincu, Casa Vernescu, 1889, Bucureşti



pictorul Theodor Aman a proiectat coroana din oţelul tunurilor turceşti, capturate în Războiul de Independenţă.

Cadrul artistic • Principalul ţel al culturii secolului al XIX-lea a fost stăpânirea mijloacelor de comunicare europene (limba franceză, arta şi literatura în stilurile apusene). Şi la noi era considerată frumoasă doar o locuinţă în stil eclectic, înzorzonată cu multe ornamente din stuc, cu grilaje din fier forjat. La fel, era preţuită eleganţa vestimentară în funcţie de bogăţia podoabelor, de munca şi banii investiţi.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Relaţiile sociale cereau respectarea unor convenţii stricte. În *Codul manierelor elegante* din 1870 scria că pentru un bărbat „a se prezenta la un superior în redingotă, gheroc, jachetă ori pardesiu, şi nu în frac, era o grosieră lipsă de politeţe".

Pălăria tare, cilindrică era numită la noi „joben", de la numele negustorului francez Jobin, de pe Calea Victoriei din Bucureşti.

Tunsoarea părului, bărbii şi mustăţilor era revelatoare pentru alianţele politice: Alexandru Ioan Cuza ca şi miniştrii săi, precum Kogălniceanu, purtau cărarea într-o parte, mustăţile drepte şi barbişonul în pensulă lansate de împăratul Napoleon al lll-lea, pe când Carol I de Hohenzollern şi curtenii lui se pieptănau cu cărare la mijloc şi-şi potriveau favoriţii pentru a încadra faţa în formă pătrată, la fel ca împăratul Franz Ioseph sau cancelarul german Bismark.

Un exemplu de manifestare spontană şi exuberantă a fanteziei populare în creaţia vestimentară, adaptată funcţional unei activităţi moderne, a fost apariţia portului surugiilor, campionii vitezei în circulaţia vremii, mânând caii

Pictorul Gh. Tattarescu în 1864, foto

Coroana regelui Carol I,
1881, Muzeul Naţional de Istorie, Bucureşti

trăsurilor de poştă cu pocnituri de bici şi chiote sălbatice şi atrăgând atenţia, şi vizual, prin broderiile multicolore cu care erau acoperite costumele lor strânse pe corp, pantalonii evazaţi, ca şi mantalele cu glugă. Epoca lor de glorie a durat, de la instaurarea transportului în comun, cu cai, (din 1850) şi până la înlocuirea acestuia cu drumul de fier, (în 1880). Aceste costume arătoase au mai împodobit apoi, o vreme, miliţia rurală a dorobanţilor.

Uniformele militare erau de tip apusean. Costumele ofiţerilor superiori mai păstrau ceva din eleganţa ţinutei curtene a deceniilor trecute: epoleţii cu franjuri de fir. În toată Europa, ca şi în România, coloritul era viu, dominat de roşu (roşiori) şi albastru, pe lângă bleumarin, negru, cenuşiu sau brun.

Ţinuta diferitelor ranguri militare corespundea claselor sociale: pe când ofiţerii se recrutau din moşierimea şi burghezia avută, soldaţii erau ţărani. Între uniforma strânsă pe trup, croită

Ştefan Luchian, *Roşior*, Muzeul Municipiului Bucureşti

Doamna Elena Cuza, gravură, 1895

impecabil, din stofă fină, plină de fireturi a generalului şi mantaua aspră, sărăcăcioasă a infanteristului în opinci era prăpastia dintre două lumi diferite, cea a saloanelor sclipind de oglinzi şi cea a cocioabei cu pământ pe jos. Din războiul de Independenţă al României din 1877, Nicolae Grigorescu a păstrat imaginea monumentală a gornistului cu cuşma de miel cu panaş. Ţăranul român descris de un călător străin în 1867 era „slab, palid, vlăguit, zdrenţăros, îmbătrânit înainte de vreme". Erau obişnuite pe străzile oraşelor figuri cum era cea a sacagiului bucureştean, având pe el doar o cămaşă de pânză groasă, pantalonii şi picioarele goale.

Copii din familia Storck, foto, Bucureşti, Muzeul Storck

Frusina Racoviţă Stamatopol, foto, 1875, Bucureşti, Academia Română

COSTUMUL FEMININ

Costumul citadin era la curent cu moda pariziană. Crinolina era numită, la noi, „malacof", de la bastionul de apărare a Sevastopolului (Crimeea) cucerit de trupele franceze, în 1855, iar jacheta scurtă era caţaveica. Este interesant de remarcat promptitudinea cu care ajungeau la noi ultimele noutăţi: vivandierele armatei române, care au fost pe front în 1877 în Războiul de Independenţă, aveau fusta până la genunchi, peste pantaloni, lansată de americanca cea mai progresistă, Miss Bloomer, doar câţiva ani mai devreme.

Ornamente în stil eclectic, 1897 Bucureşti

Casă Bamileke, Camerun, Africa

COSTUMUL AFRICII NEGRE

Fuste și acoperișuri din frunze

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În trecutul nescris în cronici al Africii negre s-au succedat civilizaţii, începând din preistorie (dovadă picturile rupestre sahariene sau cele din zona estică) şi continuând cu cele din mileniul I î.Hr. (nigeriene) sau din secolele XII – XVII (din Ife, Benin, Congo, sau Zambezi). În decursul secolelor au existat legături cu Europa fie prin intermediul zonelor mediteraneene, a Egiptului, apoi a statelor arabe, sau datorită corăbierilor portughezi, spanioli sau olandezi. Africa neagră a fost cercetată, şi civilizaţia ei a început să fie înţeleasă de-abia la sfârşitul secolului al XIX-lea, marcând puternic arta mondială a secolului al XX-lea.

Cadrul artistic • Dacă arhitectonic au rămas relativ puţine monumente, ca enigmaticele ruine de la Zimbabwe, statuara a alcătuit principala bogăţie artistică africană, având rol simbolic, ca stâlpii cu chipurile strămoşilor, sau

Pereche din Congo

Sprijinitoare de cap Ba-luba, din Africa,
Zurich, colecţia A. Studer

funcţie utilitară, cum sunt greutăţile pentru cântărit aurul sau sprijinitoarele de cap etc., ori slujea practicilor religioase, precum măştile. Astfel, sculptura a redat sensibil întreg orizontul cunoştinţelor, cu o puternică tonalitate emoţională. Prin împletirea fibrelor vegetale s-au creat, de asemenea, compoziţii decorative, calitatea principală a artei africane fiind, în toate cazurile, ritmul viu, exprimat sonor în muzica tobelor şi vizual în mişcările dansului.

Idealul uman era diferit fundamental de cel european (ale cărui prototipuri fuseseră stabilite de arta greco-romană), atât prin culoare, cât şi prin siluetă, caracterizată nu atât de contururi fluide, cât de proeminenţe. Admirat în răstimpuri de artişti care preţuiau mai mult expresia decât armonia proporţiilor (ca Dürer), tipul negroid a fost invocat în secolul al XX-lea ca argument împotriva convenţiilor estetizante, în favoarea libertăţii de creaţie (Picasso).

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Sub soarele puternic al zonei ecuatoriale, trupul, apărat de pigmenţi, nu avea nevoie de învelire, nudul fiind starea naturală, iar costumaţia slujind exclusiv scopurilor de reprezentare socială.

Sculptural, trupul era el însuşi vizibil (în afara deghizamentelor cu măşti pentru dansurile rituale), iar franjurii mobili (fuste, coliere şi brăţări) amplificau mişcarea, pendulând şi prelungind traiectoriile în spaţiu ale trunchiului, braţelor şi picioarelor.

Pictural, acelaşi ritm de mare vioiciune era realizat prin contrastele violente dintre pictura în culori tari, executată direct pe piele, şi tenul bronzat, motivele decorative fiind dispuse mai târziu pe pânzeturile imprimate de o infinită varietate, purtate în Africa atât de femei, cât şi de bărbaţi şi răspândite acum în lumea întreagă, în moda tineretului.

Materialele utilizate în veşmintele specifice erau, prin urmare, nu atât ţesăturile, folosite mai cu seamă în regiunile musulmane, cât fibrele vegetale, suspendate în franjuri.

Podoabele erau răspândite pe tot corpul: inele metalice prinse în nas, în urechi, în jurul gâtului, a braţelor sau picioarelor, sau coliere din scoici, dinţi, pietricele seminţe etc., preluate de moda europeană a ultimelor decenii.

Cap din Benin, Nigeria,
secolul al XVII-lea,
Londra, British Musseum

Căpetenie din prerie, pelerină din pene, California, costum feminin, mamă araucană

COSTUMUL PIEILOR ROŞII

Scalpuri pe haine şi pe cort

CONDIŢII DE DEZVOLTARE După debarcarea europenilor, locuitorii Americii de Nord s-au retras în prerii. Folosind calul adus de spanioli, triburile pieilor roşii au trăit din vânarea bizonilor sălbatici, bucurându-se de libertate mai bine de trei secole, până ce expansiunea lumii civilizate a redus rândurile populaţiei de băştinaşi la un număr restrâns de dezrădăcinaţi, îngrădiţi în rezervaţii.

Cadrul artistic • Pe când populaţiile din nord-vestul Americii îşi construiau case din lemn împodobite cu stâlpi totemici, pieile roşii din est, ducând o viaţă nomadă, locuiau în corturi din piele, ornamentate cu picturi şi ţesături cu motive mari geometrice.

Idealul de frumuseţe consta în îmbinarea calităţilor umane cu cele ale vulturului, inegalat în înălţimea zborului, şi ale cărui pene alcătuiau principala podoabă de cinste a războinicilor.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI
Întreaga înfăţişare era alcătuită din semne cu caracter simbolic, având rolul de a indica tribul şi rangul, ca şi de a comunica performanţele la vânătoare sau în luptele cu duşmanii.

Sculptural, silueta era înălţată prin penajul de pe cap, care, ca şi franjurii hainelor, flutura în goana calului.

Pictural, întreg costumul ca şi pielea serveau drept suport pentru un bogat decor pictat, atrăgând atenţia prin accente vii, asimetrice.

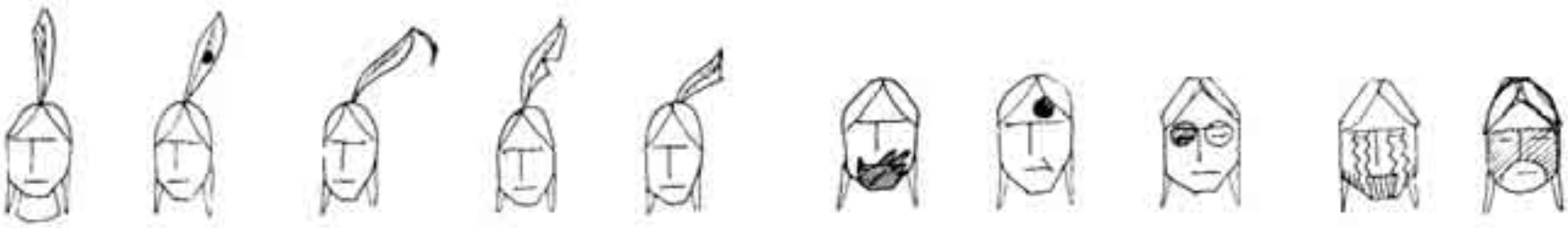
Materialele folosite erau obţinute prin vânătoare şi lupte: în primul rând pielea de bizon, apoi penajul. La ornamentare foloseau ace de arici, şi mai târziu mărgele de sticlă aduse din Europa. Podoaba cea mai de preţ era scalpul unui adversar (o şuviţă de păr împreună cu pielea aferentă). Alte smocuri de păr erau daruri sau amintiri.

COSTUMUL FEMININ
Pe cap, peste părul lung, pieptănat cu cărare la mijloc şi strâns în coade sau cu coc la spate, era legată o bandă orizontală, în care puteau fi înfipte pene.
Pe trup, peste pantalonii lungi era îmbrăcată o rochie din piele albă, deseori cu o platcă lată atârnând peste braţe ca mâneci, strânsă în talie cu cordon şi împodobită cu broderii şi franjuri. Mantaua, ca şi mocasinii, erau la fel cu cele bărbăteşti.
Ca podoabe, la gât, în locul trofeelor, femeile purtau coliere din pietre semipreţioase.
La unii indieni, ca araucanii, mamele îşi ţineau pruncii în spate, într-o sanie susţinută de o bandă prinsă de frunte.

Inspirându-se din veşmintele tradiţionale ale pieilor roşii, pionierii americani au practicat „patchwork" (îmbinarea unor bucăţele din materiale diferite, în cusături geometrice), au adoptat haine de piele cu franjuri şi *încălţăminte* de sport în genul mocasinilor.
Toate acestea au fost transmise urmaşilor din întreaga lume, ajungând în secolul XX printre constantele costumului cele mai durabile, nedemodabile.

COSTUMUL BĂRBĂTESC
Capul evoca, din profil, chipul vulturului prin nasul acvilin şi privirea încordată. Pentru vânătoare sau război faţa sau la unele triburi, întreg trupul erau pictate cu figuri simbolice,

Femeie în rochie de piele



Semnificaţia penelor: pană verticală: doborârea unui adversar prin forţa pumnilor, pană cu pată neagră: uciderea unui duşman, cu pată roşie: rană primită, păr de cal în vârful penei: victorie, pană crestată: scalparea unui duşman, pană tăiată: tăierea gâtului unui duşman.
Semnificaţia picturii faciale: uciderea unui duşman, rană primită, şirokee gata de luptă, invocarea ploii, soţia îşi aşteaptă soţul victorios (din Karl May)

indicând apartenenţa tribală, rangul sau diferite evenimente din viaţă. Unii bărbaţi nu-şi tundeau părul niciodată, pe când alţii îşi rădeau capul, lăsând doar o şuviţă să crească mai lungă. Pe frunte era de obicei legată orizontal o bandă din piele de bizon sau din pânză, în care şefii de trib şi războinicii înfigeau una sau mai multe pene de vultur, deseori prelungite la vârf cu un smoc din păr de cal.

După felul în care erau aşezate penele se putea vedea de departe rezultatul luptei, nu numai numărul vrăjmaşilor ucişi sau scalpaţi, dar şi cine a atacat primul sau dacă a fost cineva rănit: o pană cu vârful tăiat însemna moartea unui duşman, un punct roşu pictat pe pană o rană primită etc.

Pe trup, veşmintele constau dintr-un fel de slip, ca un cordon, de care era prinsă din faţă şi până la spate o bandă lată de circa 30 de centimetri, o cămaşă din pânză sau din piele de cerb şi pantaloni din piele de antilopă, care puteau fi formaţi doar din craci separaţi legaţi de brâu. Pe laturi pielea era tăiată în franjuri, de care puteau fi prinse şi şuviţe de păr uman, mai puţin trofee de luptă, ci de obicei dăruite de rude sau apropiaţi.

Mantia din piele de bizon alb, aparţinând unui şef de trib sau unui războinic de seamă, era acoperită de picturi înfăţişând scene glorioase din viaţa acestuia. Cămaşa ca şi mantia erau brodate cu fâşii colorate din ace de arici şi cu mărgele. Hainele celor din clanul Ursului Brun (Grizzli) erau împodobite cu motive totemice, chipuri şi ochi de urs.

În picioare, pantofii comozi, moi, din piele (mocasini) asigurau mersul suplu, fără zgomot al indienilor. Iarna groşi, din piele de bizon, îmblăniţi pe dinăuntru şi pe dinafară, vara subţiri din piele de elan, erau şi ei brodaţi cu ace de arici şi mărgele. Pentru ceremonii, unii tineri îşi fixau la călcâiele mocasinilor câte o blană de dihor.

Ca *accesorii*, cum haina nu avea buzunare, de brâu erau agăţaţi săculeţi, ca punga din blană de dihor pentru tutun sau o pungă din pielea primului animal mic vânat, împodobită cu ace de arici şi mărgele, purtată la gât de tineri. Principalele podoabe erau trofee de vânătoare: coliere din dinţi, gheare şi vârfuri de urechi de urs cenuşiu.

Pipa din lut (tomahawk) putea fi în acelaşi timp şi toporişcă. Drept arme slujeau arcurile cu săgeţi, topoarele din piatră şi lăncile.

Pe lângă scuturile din piele, trupul era apărat şi de o platoşă din oase de bizon. Caii erau şi ei pictaţi şi împodobiţi cu pene.

Mocasini, Canada, Winnipeg, Manitoba,
Musée de l'homme

Piele Roşie, S.U.A., secolul al XIX-lea,
Paris, Musée de l'homme

Haină din lână de capră, unisex, clanul Ursului Brun Grizzli, Canada, Vancouver, colecţia rev. T. Crosby

Amulete de şaman, din fildeş,
Canada, Ottawa, Muzeul Naţional al Omului

Idealul eschimoşilor ursul polar, costum bărbătesc, feminin, de copil, armură din piele, impermeabil din intestine, hanorak faţă-spate, pantalon, ochelari de soare din os, mănuşă, şoşoni

COSTUMUL ESCHIMOŞILOR

Cu hanoracul în caiac

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În regiunea arctică din America de Nord şi Groenlanda, până în Siberia, eschimoşii de origine mongolă au înfruntat gheţurile, dezvoltându-şi de milenii o civilizaţie originală. Trăind din pescuit şi vânătoare, ei s-au deplasat mereu dintr-o regiune într-alta, călătorind pe zăpadă cu sania trasă de reni sau de câini, pe apă cu barca (caiac), poposind vara în corturi din blană şi piele, iar iarna în colibe din ghiaţă (iglu) luminate de lămpi cu ulei.

Cadrul artistic • Armele şi uneltele cioplite din lemn sau os erau decorate cu incizii reprezentând animale sau scene de vânătoare, iar obiectele din piele erau brodate în motive geometrice, cu păr de ren, fâşii din piele colorată şi mărgele.

Idealul uman consta în imitarea vieţuitoarelor cel mai bine adaptate climei aspre, împrumutându-le blana caldă şi impermeabilă pentru a se feri de umezeală şi vânt.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI
Trăind în mici triburi paşnice, eschimoşii nu au simţit nevoia marcării unor deosebiri de rang social prin aspectul exterior; de asemenea, modul de viaţă nomad a estompat deosebirile dintre vestimentaţia bărbatului şi cea a femeii.

Sculptural, corpul înfăşurat în întregime în blănuri dobândeşte formele sferice ale ursului alb, iar **pictural** culoarea dominantă e albul zăpezii, înveselit de cusături cu mărgele colorate.

Materialele folosite provin din vânătoare, blănuri de vulpe, lup, câine, piele de focă sau ren, iepure sau vidră, piele de pasăre, toate prelucrate de femei.

COSTUMUL BĂRBĂTESC ŞI CEL FEMININ
În casă, îmbrăcămintea se reduce la pantaloni din piele, bustul rămânând gol. Afară, peste o cămaşă din piele de pasăre se trage „hanorac"-ul, o bluză cu glugă din piele tivită cu blană de vulpe, lup sau câine, cu o singură deschidere la gât, şnuruită. Pantalonii, lungi până sub genunchi, pentru a da libertate mişcărilor, sunt vârâţi în ciorapi din blană de iepure şi în cizme croite dreptul la fel cu stângul şi având o talpă dublă umplută cu fân.

Vânătorii poartă un costum dintr-o singură bucată, ca o salopetă, de care sunt cusute etanş şi gluga, şi mănuşile, şi ciorapii, asigurând o perfectă izolare de mediu. La proporţii reduse, tot astfel este lucrată şi îmbrăcămintea copiilor. Cei mai mici sunt purtaţi de mame în cârcă, vârâţi în hanorac.

Haine perfect impermeabile sunt executate din intestine de focă sau de ren, translucide, ca din material plastic, cusute cu împunsături speciale, în grosimea ţesutului, fără perforaţii prin care ar trece apa.

Hainele şi cizmele sunt împodobite, cu migală, cu broderii din fâşii din piele şi mărgele colorate, în motive geometrice, destul de asemănătoare celor din America Centrală.

Costume de eschimoşi din nordul Canadei

Pablo Picasso,
La oglindă, 1932,
N.Y.Museum of Modern Art

COSTUMUL ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Daniel Renard, *Cazinoul din Constanţa*, 1907

COSTUMUL LA 1900 ÎN STIL ART NOUVEAU ŞI MODERN STYLE

Linia serpentină şi cea dreaptă

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În ultimul sfert al secolului al XIX-lea şi până la primul război mondial, Europa a cunoscut o perioadă de pace şi de relativă bunăstare, ,,la belle époque".

Ca urmare a progresului tehnic, ambianţa citadină a marcat prefaceri mai ales în preajma anului 1900: lumina electrică, tramvaiul electric, telefonul, cinematograful datează, toate, din ultimul deceniu al veacului al XIX-lea. Pericolele noii energii (ascunse până atunci în natură) stârneau o surdă angoasă. În acelaşi timp, Freud descoperea în adâncurile sufletului zonele nebănuite ale subconştientului, în care fierbeau (dintotdeauna) nemulţumirile refulate, ca lava vulcanică, izbucnind prin locuri neaşteptate. Spaimele „ucenicului vrăjitor" explică zvârcolirile specifice curentului numit de francezi „Art nouveau".

Cadrul artistic • Poezia simbolistă, care oferea deseori teme picturii (Verhaeren, Jules Laforgue, Albert Samain, Rodenbach), se cufunda în adâncurile necercetate ale vieţii sufleteşti, cultivând reacţiile instinctuale, senzorialismul.

STILUL ART NOUVEAU - SERPENTIN

Părăsind amestecul de citate din trecut, al eclectismului, pentru a se elibera de clişee, arhitecţii şi decoratorii, ca spaniolul Gaudi sau francezul Guimard, s-au inspirat direct din natura sălbatică.

Victor Horta, *Scara Casei Tassel*, 1893, Bruxelles

Suport de lumânări. Coperta volumului *L'Objet 1900* de Maurice Rheims

Primele semne ale noii viziuni artistice apăruseră în tablourile impresioniştilor (în experienţele de laborator ale picturii de şevalet), ca în peisajele lui Claude Monet, în care personajele par flori risipite în iarbă, apoi în lucrările post-impresioniştilor, ca Gauguin, Van Gogh etc. Noul stil a luat în Franţa numele de Art Nouveau, Nouille (tăiţei), Jules Verne, Coup de fouet (lovitură de bici), în Austria de Secession, în Germania de Jugendstil, Lilienstil, Wellenstil, întinzându-se în Belgia, Italia, Spania, Danemarca, Statele Unite, ca stil Liberty, Floreale, Yachting Style etc.

Iraţionalismul era vizibil în invadarea orizontului vieţii de către o natură sălbatică, în mişcare, în perpetuă metamorfoză. Construcţiile, ca şi obiectele, păreau a se preface, trecând în regnul vegetal sau animal. Balcoanele metalice, rampele scărilor, mobilele sugerau plante cu tije lungi, curbate, care se transformau în balauri sau din care se desprindeau siluete feminine.Costumul feminin a ilustrat cel mai bine Art Nouveau.

L. Sullivan, *Wainwright Building*, 1890, St. Louis, S.U.A.

MODERN STYLE – GEOMETRIC REGULAT

Alături de noul stil, frapant, preţios, de esenţă romantică, s-a dezvoltat paralel – la început în umbră – şi opusul său clasic, raţional, începând cu blocurile geometrice construite de arhitectul

E. Macintosh, *Scaun*, 1903, Paris, Muzeul Orsay

american Sullivan, apoi de austriacul Hoffmann, oferind soluţii practice, fără strălucire, dar care erau destinate viitorului. În designul şcolii din Glasgow, de Ernie Macintosh, domina linia dreaptă. Costumul bărbătesc s-a integrat acestui stil.

Idealul uman • Bărbatul era clasic, femeia romantică. În societatea capitalistă, de cel mai mare prestigiu se bucura figura ţeapănă a financiarului respectabil şi impunător, care trebuia să inspire demnitate şi integritate, prin formele geometrice regulate ale întregii siluete, afişând, prin aspectul său solemn, importanţa firmei lui. Trupul sedentar şi greoi era cu grijă ascuns sub carapacea rigidă a hainelor întunecate, cu guler tare şi pălărie „cilindru", amintind coşurile fabricilor.

Sobru în propria înfăţişare, omul de afaceri îşi etala, în schimb, luxul în toaletele doamnei sale, cu bijuterii, blănuri, broderii de mână. Mai liber, receptiv noutăţilor modei, costumul feminin a devenit un domeniu de manifestare însemnat al stilului serpentin.

Femeia slăvită de artişti era o fiinţă de vis, o divinitate inaccesibilă, fatală, surâzătoare şi misterioasă (deseori reprezentată în pictură cu ochii închişi), abandonată, dar distantă. Într-o conferinţă publicată în 1891 la Bârlad, doctorul G. Bercar proclama, ca un adevăr ştiinţific unanim acceptat: „Caracterele distinctive ale femeii sunt sensibilitate, mobilitate, nervositate" – desigur necontrolate, nestăpânite, adăugăm noi, amintindu-ne de izbucnirile, lamentările şi leşinurile coanei Joiţica. Şi doctorul Bercar deducea mai departe: „Aceste calităţi singure ar fi suficiente pentru a demonstra că modul de îmbrăcăminte trebuie să fie variabil, colorat, elegant". Capriciul era, prin urmare, tolerat cu îngăduinţă, singura armă a sexului slab fiind viclenia.

Vârsta beneficiarilor modei era cea matură, impunând o siluetă greoaie, pe care o imita şi tineretul. Fetele doreau să îmbrace, pe la 14-15 ani, prima rochie lungă şi să iasă la bal, unde dansau supravegheate de mame şi de mătuşi, până se măritau (cât mai repede) şi intrau sub tutela soţului, iar băieţii de-abia aşteptau să arboreze mustaţa, pălăria şi bastonul.

Copiii purtau costume mai confortabile, de marinar, şi bereta cu panglici, ca Domnul Goe.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

La 1900, îmbrăcămintea semnala, de la distanţă, rangul şi averea, sexul, vârsta şi neamul. Pălăriile înalte şi împodobite ale

F. von Reznicek, *Costum de automobilist,* din „Simplzissimus", 5/1904 din E. Thiel, *Geschichte des Kostüms*

Juan Cardona, *Restaurant à la mode*,
„Jugend", 1908

H. de Toulouse Lautrec, *Dans la Moulin Rouge*, 1890, Philadelphia, Museum of Art

H. de Toulouse Lautrec, *Englezul la Moulin Rouge*, 1892, N.Y., Metropolitan Musseum

protipendadei semănau cu foişoarele şi cupolele care le încununau casele, ridicându- se deasupra celor din jur. Moda feminină venea de la Paris, cea masculină, de la Londra.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Sculptural, silueta bărbătească era cilindrică, ţeapănă (de la joben la gulerul tare, la plastron şi manşete), *pictural* domina negrul, luminat doar de albul cămăşii, chiar pentru ţinuta de dimineaţă, iar **materialele** erau sobre, mate, cu unele accente lucioase (reverele fracului, jobenul de mătase, lanţul de la ceas). Costumul complicat, inconfortabil, acoperind tot corpul, cu multe accesorii, era exteriorizarea prestigiului legat, în ochii clasei dominante, de bogăţie şi de putere. Muncitorii purtau cămaşă colorată şi şapcă.

În contrast cu silueta barocă a femeii, cea a bărbatului apare clasică, stabilă. Aparent mai ştearsă, ea va fi punctul de plecare al evoluţiei viitoare a vestimentaţiei moderne. Uniforma civilă a orăşenilor, ca şi cea militară, răspundea nevoii de a masca şi remodela trupul prin învelişuri rigide.

La începutul secolului se folosea încă un echipament complicat şi fără supleţe.

Pe cap, părul era tuns scurt, cu cărare la mijloc, apoi, după 1905, într-o parte, iar mustăţile erau nelipsite, ca şi barba după o anumită vârstă. (Francezii credeau că „un baiser sans moustache est comme un dîner sans fromage"). Pălăria, rigidă, era înaltă, denumită la noi joben. Aceasta putea fi şi pliată (clac). Putea fi, de asemenea, joasă, semisferică (melon) sau plată, de pai (canotier).

Pe trup se purta lenjerie multă, cămaşă, flanelă de lână etc. Cămaşa putea fi cu plastron tare sau plisat, pentru dineu, din mătase sau din pânză vărgată, cu gulerul alb detaşabil, scrobit, înalt, cu

Avocatul Chiriţă Vasilescu, 1905, foto de familie

Copii în costume de marinar, foto de familie

Botine cu jambiere, Muzeul Municipiului Bucureşti

René Lalique, *Libelulă*, broşă, Paris,
Musée de la Mode, Palais Galliera

vârfuri îndoite, incomod. Cravata era albă pentru seară, neagră ziua. Vesta era scurtă, asortată cu haina, dar din material diferit – caşmir, pichet, mătase. Elegantă, putea avea nasturi din aur, pietre scumpe, jad, lapislazuli etc.

Jacheta depindea de ocazii: pentru dimineaţa la slujbă, iarna, era din tweed, vara din serj sau pânză (albastră la pantalon alb de flanelă), croită la două rânduri, cu guler şi manşete de catifea, cu poale lungi, până la jumătatea coapsei; pentru recepţii fracul era obligatoriu. Pardesiul avea diferite forme, de la cel de dimineaţă, scurt, cu mâneca raglan (Burberry), până la cel de seară, negru, cu pelerină. Paltonul era din stofă groasă sau din blană.

În picioare se purtau ciorapi negri sau albi şi botine montante cu butoni sau şireturi.

Accesoriile obişnuite erau monoclul, mănuşile, bastonul de bambus sau umbrela neagră, mare, iar ca bijuterii erau acul de cravată, inelele, ceasul la brâu.

Costumul de baie masculin era şi el cu

Costum bucureştean, 1900, foto de familie

Coafuri, Bucureşti, foto de familie

Casele de modă pariziene, cum erau cele ale lui Worth, Doucet, Redfern, care lucrau la comandă, schimbau moda într-un ritm rapid, cu care nu puteau ţine pasul decât cei care trăiau pe picior mare. Pentru popor se făceau haine de gata.

Pe cap, părul lung era susţinut de un sul şi strâns coc în creştet. Pălăria, încărcată cu roze, pene şi panglici, era ea însăşi o metaforă. Tenul alb, transparent, era obţinut cu pomezi, deseori nocive, (cu plumb, arsenic etc.) şi pudră de orez. Ochii, nemachiaţi, trebuiau să exprime inocenţă şi modestie.

Pe trup, lenjeria comporta multe piese suprapuse şi complicate: cămaşă, jupon, pantaloni până la genunchi, corsetul foarte pantaloni până la genunchi şi maiou vărgat, marinăresc.

La începutul secolului, copiii mici erau costumaţi fantastic, cu fuste lungi până la glezne, din dantelă sau muselină, cu pălării scrobite, iarna cu haine şi bonete din catifea bordisite cu dantele sau puf, cu ghete cu nasturi. Până la adolescenţă erau permise veşminte tip marinar.

COSTUMUL FEMININ

Sculptural, silueta 1900 amintea, prin talia strangulată, de ceasul cu nisip. Trupurile apăreau ca liane suple, misterioase, pudic ascunse sub faldurile mătăsii creponate, şerpuind ca şi acei „boa" din pene, încolăciţi în jurul gâtului frumoaselor vremii. Pe scenă, Sarah Bernhardt se aşeza răsucindu-şi în spirală trena rochiei.

Femeia-floare avea veşminte la fel de incomode ca şi o armură medievală. Strânsă în corset, cu poalele fustei măturând praful, cu pălăria plină de flori şi de pene într-un echilibru instabil pe cocul înfoiat, o doamnă elegantă era incapabilă să se deplaseze fără trăsură, să se aplece sau să se îndoaie.

Pentru a ascunde ravagiile timpului, părul era tapat, folosindu-se rulouri postişe sub coc, ridurile gâtului erau mascate de gulerul montant sau de panglica legată ca o zgardă, iar trupul era susţinut de corset.

Pictural, concepţia coloristică a artei 1900 era stăpânită de tente pale, tonuri reci, luminoase, cu efecte opalescente, iradiante, „electrice" (Paul Constantin, *Arta 1900*).

În **materialele** folosite preţul veşmintelor era ostentativ demonstrat atât prin cantitatea şi calitatea ţesăturilor, cât şi prin prelucrarea lor care cerea o mare investiţie de muncă. Un cronicar al timpului remarca: ,,Stofele se întrebuinţează rar în starea lor naturală, se brodează, se crestează, se ajurează, se încrustează cu dantelă, se acoperă cu aplicaţiuni de toate felurile" (Moda Universului, an I, nr. 1, 1899).

Pălărie din revista *La nouvelle mode,* 28 octombrie 1900

Corset din *La nouvelle mode*, 20 oct.1900

Ed. Manet, *Nana*, 1877 Hamburg Kunsthalle

Ţinută de vară din revista *La nouvelle mode*, 28 octobrie 1900

H. Matisse, *Portretul cu dungă verde*, 1905,
Copenhagen, Statens Museum for Künst

Siluetă de clepsidră, costum 1895, 1905, 1909
pelerină ovală, tiparul pelerinei circulare, pelerină circulară

Modele din *La nouvelle mode*, 20 octombrie 1900

lung în faţă, strâns sălbatic cu şireturi, imprimând corpului o poziţie aplecată înainte, cambrată, nesănătoasă. Idealul era să porţi drept cordon gulerul bărbatului. Fotografiile de epocă sunt toate retuşate, subţiind talia. Strângând nu numai abdomenul, dar şi toracele, şi comprimând organele interne, corsetul provoca deformări osoase, ca şi tulburări funcţionale care dădeau stări de rău şi leşinuri frecvente, pentru care doamnele obişnuiau să poarte în pungă un flacon de săruri cu miros puternic, înţepător.

Rochia avea guler ridicat, strâns ca o zgardă, corsajul în formă de V atât la decolteu (foarte larg seara, ziua închis până la gât), cât şi în talia strangulată. Mânecile, importante, erau umflate fie la umăr (în pulpă de miel), fie la încheietură, bufante (de episcop), fie la cot. Fusta largă, lungă, în formă de lalea sau de rochiţa rândunicii, seara avea trenă.

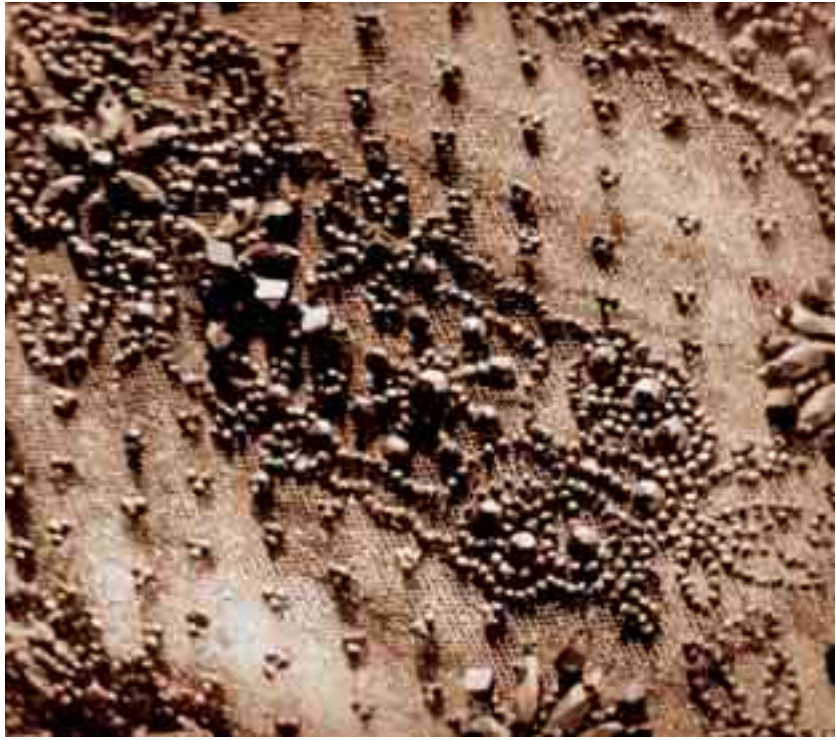
Ornamentele sinuoase, cusute pe rochii, cu suitaş, mărgele sau aplicaţii, se înscriau în stilul „Art nouveau", amintind feroneriile balcoanelor sau ale balustradelor.

În picioare, ciorapii erau negri sau cu broderii colorate, ţinuţi cu jartiere circulare. Se pare că suspendarea ciorapilor de un cordon în talie, şi mai ales dispozitivul de prindere erau invenţia inginerului Jean Eiffel, autorul celebrului turn parizian. Pantofii, care nu se vedeau, erau neinteresanţi, aproape ca şi cei bărbăteşti (botine).

Ca *accesorii*, ziua se purtau geantă suspendată cu lanţ, umbrelă şi mănuşi scurte, seara – boa de pene sau guler şi manşon de puf de barză (marabou), evantai şi mănuşi lungi. Bijuteriile sau cataramele de metal aveau forme sinuoase, vegetale. Parfumurile preferate erau lavanda şi paciuliile.

În saloane, perechile încercau dulcea ameţeală a valsului romantic, cu singurele rotiri îngăduite de fusta lungă şi de corset. Pentru călătoria cu

Pelerină brodată cu mărgele, 1900
Bucureşti, Muzeul Municipiului Bucureşti



Pelerină brodată cu mărgele, detaliu

primele automobile (care arătau ca nişte trăsuri fără cai), halate lungi, pălării cu voaluri şi ochelari apărau de norii de praf ai drumurilor de ţară.
Tenul alb era ocrotit de umbreluţa de soare albă, cu broderii şi dantele, spre deosebire de cea mare, neagră sau ecosez, de ploaie.
Sportul era o raritate. Se juca tenis, cu fusta până la glezne. Pentru bicicletă, primele fuste-pantalon arborate de elegantele timpului făceau senzaţie.
Costumele de baie (care se îmbrăcau la mare în cabine speciale, pe piloni, departe de ochii indiscreţi ai celor de pe plajă) erau ca nişte rochiţe cu mâneci şi pantaloni peste genunchi.

ÎN ROMÂNIA, în stilul „Art Nouveau" au fost construite clădiri mai ales în Transilvania, în legătură directă cu Viena, pe când în Bucureşti arhitectul Ion Mincu pe de-o parte construia reşedinţe elegante, în stil franţuzesc (Casino Vernescu sau actuala Casă a scriitorilor), pe de alta se străduia să adapteze tradiţia autohtonă medievală şi populară cerinţelor orăşeneşti, ilustrând „stilul românesc". Casa Lahovary sau Bufetul de la Şosea dezvoltau modelul conacului de ţară cu foişor şi pridvor, iar Şcoala Centrală de fete relua planul unei mănăstiri cu galerie în jurul unei curţi centrale.
Costumele citadine urmau moda din marile capitale europene. Costumele populare erau îmbrăcate curent la ţară, dar şi la curtea regală, ca un simbol naţional, suferind amplificări şi interpretări ca şi decorul neoromânesc.
Regina Elisabeta apare în fotografii cu ii şi fote brodate abundent, cu motive mari, cusute cu fir de aur şi paiete. Modelul ei era urmat de principesa Maria şi de doamnele de la curte.

I. Mincu, *Bufetul de la Şosea*, 1889, Bucureşti, Şoseaua Kiseleff

Auguste PERRET, *Théâtre des Champs Elysées*, 1913, Paris

SILUETA CILINDRICĂ 1900 – 1914

Începutul eliberării

CONDIŢII DE DEZVOLTARE La originea profundelor schimbări atât în stilul arhitecturii şi decoraţiei, cât şi în costumaţia secolului al XX-lea, a stat industrializarea şi urmările ei, muncitorii şi femeile pretinzând drepturi sociale.

Cadrul artistic • Primul deceniu al secolului al XX-lea a fost, fără îndoială, cel mai bogat în idei noi: aproape tot ce s-a realizat în domeniul artelor vizuale în decursul următoarei sute de ani a fost anunţat în aceşti ani iniţiali. În atelierele lor, artiştii au experimentat noi formule expresive, la scara redusă a artei de şevalet, înaintând în toate direcţiile stilistice posibile: foviştii, ca Matisse, au folosit culoarea pură; urmând lui Cezanne, cubiştii, ca Picasso, au descompus imaginea realităţii, re-compunând-o în forme geometrice; futuriştii au sugerat mişcarea, abstracţioniştii, cum a fost Kandinsky, au înlăturat subiectele literare, ca şi imitaţia naturii, pentru a comunica numai prin elemente vizuale nefigurative. Căutările înnoitoare mergeau în consens cu industrializarea, adaptându-se noilor cerinţe de funcţionalism şi continuând mişcarea "modern style". „Treptat nu s-a mai considerat maşina fatalmente antiestetică. Puţin câte puţin, formele alungite şi decorurile florale contorsionate au făcut loc liniilor drepte, în care ornamentul, mai discret, era mai puţin reliefat şi s-a mers către suprafeţe plane şi metode de stilizare geometrică", remarca René Huyghe (în *L'art et l'homme* vol.III, p. 445).

Evitând excesele decorative, Auguste Perret a ridicat la Paris edificii moderne, ca Théâtre des Champs Elysées.

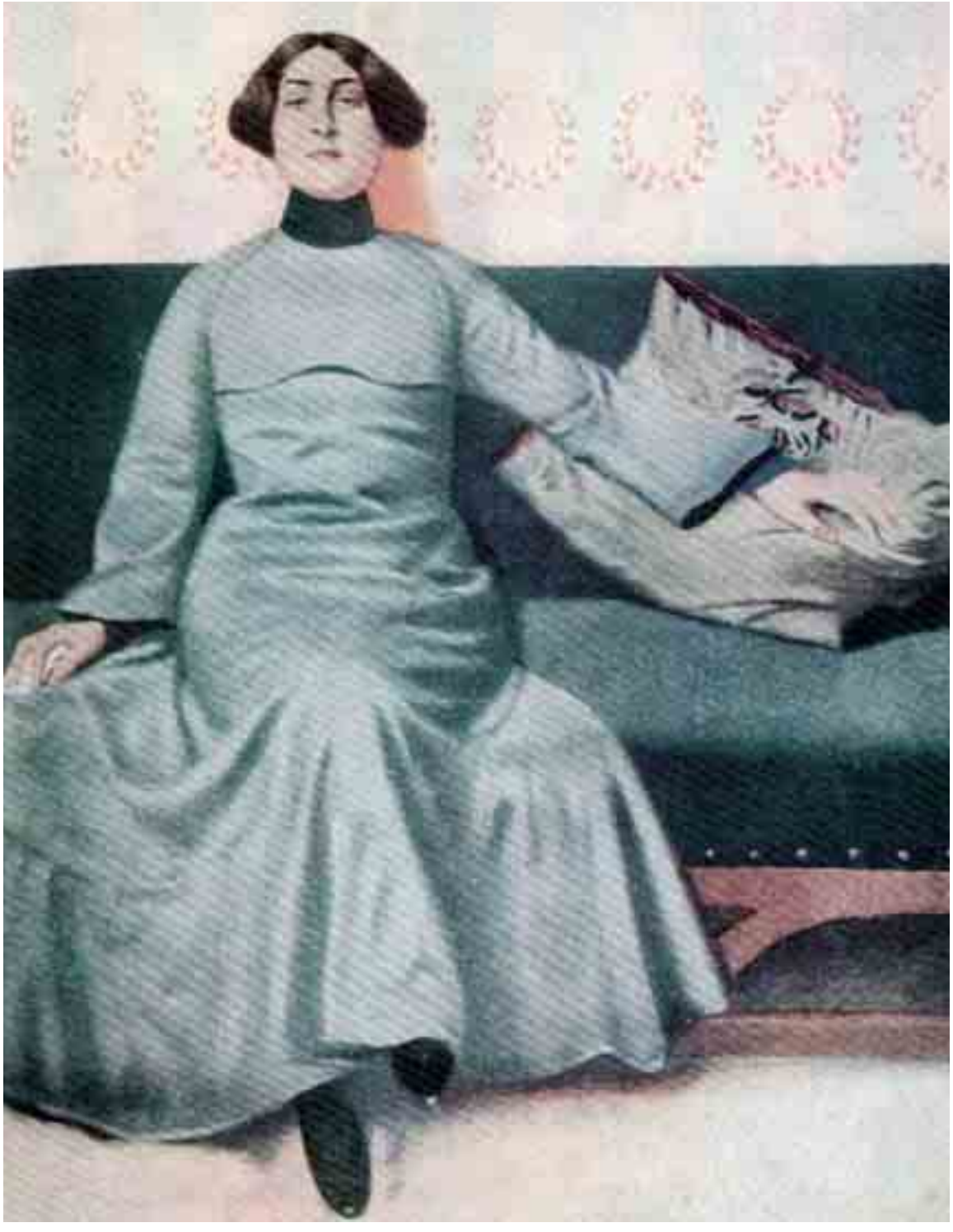
Semnificativ pentru modificarea idealului uman, a revenit în atenţie frumuseţea naturală a trupului. Isadora Duncan, Loïe Fuller şi Mata Hari dansau pe scenă drapate în văluri uşoare, cu picioarele goale.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

După 1900 lupta împotriva corsetelor a început printr-o mare campanie de presă. În acelaşi scop s-au creat asociaţii, reunind artişti, medici, croitori, şi s-a iniţiat editarea unui jurnal de modă pentru femeile muncitoare. Henry van de Velde, profesor la Şcoala de Arte Decorative din Weimar a scris o carte despre principiile constructive ale îmbrăcămintei, asemănătoare cu cele ale arhitecturii. Ca urmare, în Germania s-a lansat rochia-sac (Reformkleid) de purtat fără corset, lungă până la pământ, închisă la gât, croită simplu, fără complicaţii şi aplicaţii, modelând o siluetă cilindrică. În 1914 Balla a semnat manifestul futurist al modei masculine propunând culoare şi asimetrie. G. Severini purta un pantof roşu şi altul verde.

Pentru femei, în viaţa zilnică au fost preferate din ce în ce mai mult fusta şi bluza, apoi s-a impus costumul taior. Poalele au început să se scurteze treptat, întâi în America, unde, la sfârşitul secolului al XIX-lea, în zilele ploioase, din pricina noroiului din oraşele noi, s-au

Balla, *Model futurist pentru costum de baie*, 1914



Eugen Spiro, *Rochie Reform (sac)*, 1902, din *Jugend*

adoptat fuste practice, dezvelind glezna, numite „margarete de ploaie", care au fost importate apoi în Europa.

Nevoia de înnoire a formelor, în sensul unor soluţii simple şi practice, a făcut ca moda europeană să devină receptivă şi pentru influenţe orientale şi extrem-orientale. Aşa se explică succesul kimonourilor japoneze. Baletele ruseşti, prezentate la Paris în 1910 de Diaghilev, cu costume de Leon Bakst şi Alexander Benois, au acţionat ca o explozie de ritm şi de culoare. Parizianul Paul Poiret s-a inspirat din ambele repertorii, creând modelele sale senzaţionale, cu decolteu ascuţit, mâneci kimono, cu o mini-jupă evazată marcând şoldurile peste o maxi-jupă strânsă pe picioare. Pentru casa de modă Poiret, deschisă din 1904,

Loïe Fuller, dansând cu văluri

pictorul Raoul Dufy a desenat motive de ţesături, iar spaniolul Mariano Fortuny a creat mătasea plisată, suplă şi fluidă, după model grecesc antic, denumită „delphos". Prezentările de modă la Poiret erau adevărate spectacole la care a dansat şi Isadora Duncan; el crease, de altfel, şi costume de teatru, de pildă pentru Sarah Bernardt. Cronicarii observau însă că Poiret o aserveşte din nou pe „femeia liberă" prin haine strâmte, incomode,

P. Poiret, *Model*, desen de Lepape, cca. 1910

încărcând-o cu blănuri şi bijuterii ca pe cadânele din *O mie şi una de nopţi*. Mergând împotriva curentului funcţional şi social, el răspundea nevoii protipendadei de a se distanţa de vulg prin creaţii unicat, „haute couture".

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe la 1900, bărbatul trebuia să fie doar „ceva mai frumos decât dracu'".

Definiţia cuceritorului de la începutul secolului al XX-lea era, vorba cântecului Bel Ami, „nicht schön doch charmant, nicht klug doch galant" (nu frumos, ci fermecător, nu inteligent, ci curtenitor).

Costumul de afaceri era smoking-ul (tuxedo) cu jacheta dreaptă, pantaloni reiaţi şi papion negru.

Pe cap se menţinea frizura cu cărare şi pălăria tare, joben, melon sau canotier.

Pe trup, pantalonii s-au strâmtat şi s-au scurtat la glezne, după 1908 („peg-top trousers", corespunzând costumului feminin cu fusta strânsă jos), păstrând pliuri pe şolduri, iar dunga nu mai era laterală, ci frontală (rezultată din împăturire). A început să fie folosită cureaua în loc de bretele.

În picioare se purtau ciorapi negri sau albi şi botine montante cu butoni sau şireturi, cu vârf rotund, ca de buldog, până prin 1910, apoi cu vârful ascuţit, acoperite de ghetre gri, bej sau albe.

Costumele de sport erau speciale pentru automobilism, pentru golf şi pentru ciclism (şapcă, haine cadrilate şi pantaloni „golf", trei sferturi, bufanţi), pentru înot (costum de baie vărgat, cu mâneci scurte şi pantaloni până la genunchi).

De prin 1910, beneficiind de orientarea generală spre simplitate, şi **copiii** au început să fie îmbrăcaţi cu rochiţe şi pantalonaşi scurţi, producându-se şi imprimeuri speciale, pantofi sau sandale şi şosete mai atractive.

Costum bucureştean, 1914, foto de familie

Pălăria lighean şi jobenul, foto de familie

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, ca o compensare a descreşterii în volum a veşmintelor, şi mai cu seamă pentru a marca deosebirile de rang, a crescut dimensiunea pălăriei, ajungând, prin 1910, de forma şi mărimea unui lighean, încărcată cu pene şi flori.

Pe trup, mai ales în jurul anului 1910, s-a conturat evoluţia pardesielor şi jachetelor către o linie mai suplă şi mai comodă, cu apropieri de costumul bărbătesc. Paralel, a evoluat şi fusta, care s-a strâns treptat pe corp, desenând uşor picioarele la genunchi (în lalea, evazată jos „morning-glory", 1908), apoi a fost drapată pe şolduri şi strânsă pe gambe, reliefându-le de la genunchi în jos (silueta „peg-top" – de ţăruş). Pentru a limita paşii se legau picioarele sub genunchi. Feminitatea a fost subliniată prin atragerea atenţiei asupra bazinului printr-o fustă scurtă şi largă, „în abajur", peste o fustă lungă şi strâmtă. În 1911 a apărut fusta crăpată, „tango".

În picioare, o consecinţă a ieşirii la iveală a pantofilor a fost noua atenţie acordată formei lor (ascuţită, cu barete, bentiţe), iar ciorapii au luat culoarea pielii.

Ca *bijuterii*, pariziencele extravagante purtau brăţări cu pietre preţioase şi pe glezne.

În această epocă au apărut mai multe **costume de sport**, pentru automobil, pentru tenis sau bicicletă (fusta-pantalon), sau pentru patinaj.

În 1913, Coco Chanel (1883 - 1971) a lansat, la cursele de cai de la Deauville, primele ansambluri din jerse, folosit până atunci doar pentru lenjerie. Pentru înot se purta costum-marinar cu guler şi manşete tighelite, cu pantalon până la genunchi, deseori şi cu ciorapi, şi boneta de baie creaţă cu volan.

Cecilia Cuţescu-Storck, 1912

ÎN ROMÂNIA, arhitecţii se străduiau să dezvolte mai departe ,,stilul românesc", inspirându-se din arta medievală şi populară. Petre Antonescu a început, în 1906, Palatul Ministerului de Construcţii (azi Primăria Capitalei), în 1912 N. Ghika-Budeşti construia Muzeul de Artă Populară (azi Muzeul Ţăranului Român), Grigore Cerkez începea Institutul de Arhitectură cu aspect de cetate, iar în 1914 Cristofi Cerkez ridica Vila Minovici în stil popular.

Regina Elisabeta, doamnele de la Curte şi aristocratele se îmbrăcau la festivităţi în port de Muscel sau de Argeş, ca şi domniţele de altădată, dar şi zilnic la conace, încurajând pe ţărani să-şi păstreze tradiţiile.

Costumul citadin ţinea pasul modei apusene, datorită atelierelor de croitorie, pălărierilor, modistelor şi cizmarilor de lux, care-şi expuneau cu succes produsele şi la expoziţiile internaţionale de la Paris sau din România, cum a fost cea din 1906. Ministrul învăţământului, Spiru Haret, a interzis din 1902, printre primii în Europa, purtarea corsetului în şcoală (B. Fontanel, p. 74).

Doamnele arborau prin 1910-1912 pălăriile mari impodobite cu flori, fructe, pene sau păsări întregi aşa cum apar în jurnalele de modă bucureştene sau în fotografiile de familie.

In 1914 înaintea izbucnirii Primului Război Mondial Cecilia Cuţescu Storck şi Olga Greceanu au întemeiat prima asociaţie a femeilor „pictore şi sculptore" din România, încă o dovadă a existenţei unui spirit artistic care s-a implicat desigur şi în creaţia vestimentară a timpului.

Copiii erau îmbrăcaţi în continuare în costume de marinar, chiar si fetele până la vârsta adolescenţei.

Eleganţă la băile Sărata Monteoru, 1910

COSTUMUL ÎN EPOCA PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL 1914 – 1918

Prăbuşirea prejudecăţilor

„1914 a răsturnat totul: lumea veche a fost sfărâmată, comprimată, îngropată" (Le Corbusier). În timpul războiului din 1914 – 1918, s-au impus restricţii şi economii de materiale, determinând găsirea unor soluţii practice în toate domeniile, inclusiv în cel al costumului. Admiraţia tuturor mergea, pe atunci, către eroul militar călit de viaţa de campanie şi spre sora de caritate, care constituiau **idealurile** de simplitate şi demnitate umană ale epocii.

Ostaşi români, 1916

Căpitanul *Mircea Vasilescu*, erou, 1917

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Cu diferenţe pe naţionalităţi, costumul ofiţerilor era, ca linie, adaptarea celui civil (cu cascheta cilindrică, umerii mici, talia strânsă, pantalonii pe picior), pornind de la ţinuta de oraş (redingotă) şi adoptând unele elemente ale costumelor de sport (buzunare cu clape, cizme, pelerine etc.). Culorile cele mai frecvente erau albastrul-deschis, albastrul-închis, cenuşiul, brunul. Costumul civil era influenţat de cel militar, adoptând o linie mai simplă. Trench-coat-ul (haina de tranşee) s-a păstrat până azi practic neschimbat, unisex.

COSTUMUL FEMININ

Ţinuta de infirmieră consta din rochie lungă cu şorţ şi basma albă trasă pe frunte. Cel mai mult s-a simplificat însă costumul obişnuit, îmbrăcat de curajoasele surori şi mame, intrate în slujbe în locul celor plecaţi pe front. Pentru prima dată în istorie o femeie putea apărea pe stradă fără pălărie şi mănuşi. Părul era fie strâns în creştet, fie tuns scurt, doar tinerele fete mai purtau o coadă pe spate. La sfârşitul războiului, ca o mare noutate, părul, scurtat, era încreţit ca un tufiş. Ultimul refugiu al fanteziei erau pălăriile cu flori, pene etc. sau cu panaş în frunte ca al militarilor. Silueta tindea să devină tubulară, veşmintele preferate fiind fusta şi bluza sau costumul taior, care avea să se impună în deceniile următoare.

Regina Maria în costumul de încoronare, 1922

Surori de caritate în 1916 - 1918

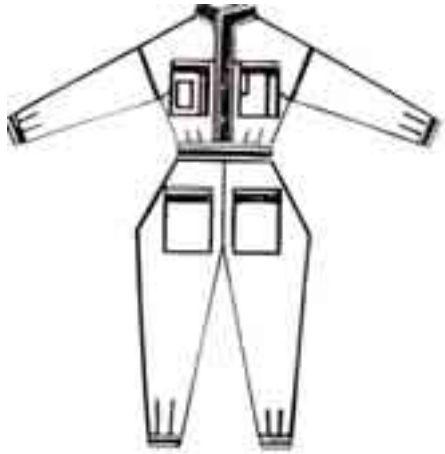
ROMÂNIA a ieşit din primul război mondial întregită. Încoronarea Regelui Ferdinand şi a Reginei Maria la Alba Iulia a amintit Unirea de la 1600, înfăptuită de Mihai Viteazul.
Năzuinţa de a proclama, prin imagini, identitatea naţională a României şi perpetuarea unui trecut preţios a dus la răspândirea, în anii următori, a „stilului românesc" în arhitectură şi decoraţie. În coroana şi pe mantia de încoronare a Reginei Maria, proiectate de pictorul Costin Petrescu, se regăsesc podoabele domniţelor de altă dată, devenite prototip pentru parura mireselor cu şiruri de beteală.

Olga Greceanu şi soţul ei în 1914

În perioada războiului, îmbrăcămintea citadină era extrem de sobră şi se purta mult negru, de doliu. În fotografiile de epocă doamnele apar cu bluza albă, cu gulerul răsfrânt peste jachetă neagră şi cu fusta lungă până la glezne.
Doar unele detalii de croială sau pălăriile cu panaş, amintind căştile militare, atestă faptul că România a fost mereu în pas cu moda europeană.

Model din *Le Journal des Dames,* 1914

W. Gropius, *Şcoala Bauhaus*, 1925, Dessau



A. M. Rodcenco, *Salopetă*, 1925, U.R.S.S

COSTUMUL ÎNTRE 1920 – 1930

Băietana în stil cubist

După primul război mondial, viaţa şi-a reluat cursul, supravieţuitorii dorind să trăiască frenetic, dansând în ritm de jazz.

Cadrul artistic • Odată cu industrializarea, s-a apreciat frumuseţea formei simple, determinată de funcţiune, purificată de ornamente inutile.

Mies van der Rohe, scaun Bauhaus
din tub de oţel,1927

Idealul de frumuseţe era opus celui antebelic, potrivit libertăţilor vieţii sociale şi adaptat ambianţei; naturaleţei candide din timpul războiului i-a urmat gustul pentru artificialitate. Ca şi arhitectura sau pictura cubiste sau abstracte, desenul de modă descoperea geometria. În Rusia, în primii ani de entuziasm de după Revoluţie, poeţi ca Maiakovski sau Esenin, cineaşti ca Eisenstein, artişti plastici ca Malevici au visat o artă şi o imagine umană pure, reduse la esenţial. Tatlin, autorul proiectului monumentului Internaţionalei a III-a,

Vera Muhina şi M. Lamanova, Proiecte de confecţii, 1925, U.R.S.S. (din E. Thiel, *Kunstler und Mode*)

Începea epoca modernismului.

În arhitectură, betonul armat şi sticla, folosite pentru localul-manifest al şcolii Bauhaus (între 1919 – 1933) ca şi pentru „Cetatea radioasă" a lui Le Corbusier, se pretau la volume geometrice, articulate între ele, ca şi sculpturile sau picturile cubiste sau abstracte experimentate un deceniu mai devreme (de exemplu, Mondrian sau Malevici).

Mobilierul nou din stinghii drepte sau ţeavă metalică şi obiectele de interior erau destinate producţiei industriale, de serie, ieftine.

K. Malevici, *Rochie suprematistă,*
1923, Moscova, Muzeul Rus

Elegante, 1928, *Paris Match*, ianuarie 1924

şi-a creat şi cusut singur un costum de lucru cu mai multe dubluri, care puteau fi înlocuite, şi care a fost produs în serie într-o fabrică din Leningrad. Nadejda Lamanova, care a publicat împreună cu sculptoriţa Vera Muhina un album de modă, a condus o largă mişcare înnoitoare cu deviza „pentru cine, din ce şi în ce scop se creează veşminte?“ Logica cercetărilor funcţionaliste, în vederea producţiei de serie mare, i-a preocupat şi pe principalii creatori europeni. Arhitectul Gropius, directorul şcolii Bauhaus, a început prin a realiza uniforme pentru studenţi din efecte militare rămase din război, cărora le tăiase gulerul uzat (aşa cum apare îmbrăcat într-o fotografie şi profesorul Johannes Itten). Era la modă salopeta.

Producţia de lux franceză a reacţionat prin organizarea la Paris, în 1925, a Expoziţiei de Arte Decorative, numită, pe scurt, Art Deco. Aceasta a mers împotriva curentului general modernist, funcţionalist şi industrial, expunând unicate preţioase create de artişti. Pictoriţa Sonia Delaunay aplica teoriile soţului ei, Robert Delaunay, în salonul său de modă, unde îmbrăca actriţe ca Gloria Svanson. În acei ani, Raoul Dufy câştiga mai mult ca designer vestimentar decât ca pictor.

Robert Delaunay, *Tristan Tzara cu şal suprematist*, 1923, detaliu

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Cele mai revoluţionare au fost schimbările siluetei feminine. Sexul slab încerca, pentru prima dată în istoria omenirii, experienţa egalităţii în drepturi şi îndatoriri; femeile, după ce în timpul ostilităţilor înlocuiseră în activităţile cele mai diferite pe cei plecaţi pe front, îşi continuau emanciparea, beneficiind de studii superioare, ca şi bărbaţii, şi afirmându-se independent ca avocate, medici, aviatoare sau exploratoare. Ele îşi afişau ostentativ, şi în aspectul exterior, noua libertate, scurtându-şi fusta.

Moda, care s-a răspândit larg, era simplă şi practică, folosind cu precădere producţia industrială de serie. Vârfurile capitaliste căutau să se distanţeze prin lux şi sofisticare, totuşi, datorită costumaţiei reduse şi croielilor simple ale

Sonia Delaunay, *Proiect de mantou cu contraste simultane,* 1922 - 1923

Costume din Bucureşti, 1927

Pictural, erau preferate tonurile de bej, gri, brun. **Materialele** folosite erau uşoare, suple: jerseul, flanelul, crêpe-de-Chine, mătasea artificială, ieftină, lavabilă, uşoară. Toată îmbrăcămintea pentru dans a unei femei cântărea câteva sute de grame.

Prin 1927 – 1928 s-a definitivat silueta de „băietană". Denumirea „La garçonne" era titlul unui roman publicat în 1922 al scriitorului Victor Marguerite, care a fost exclus din ordinul Legiunii de Onoare din pricina lui.

Actorii Elvira Godeanu şi V. Valentineanu în filmul „Povara", 1928

COSTUMUL BĂRBĂTESC

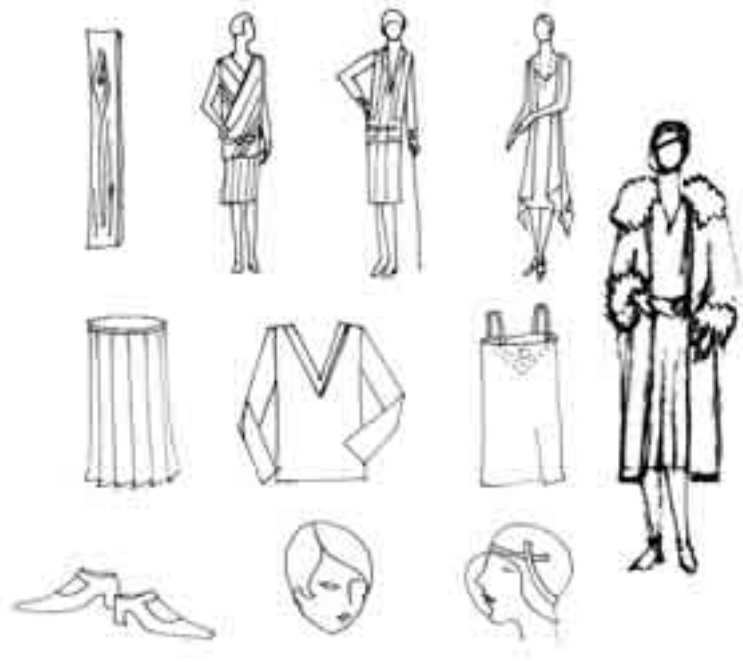
Bărbaţii, mai conservatori, s-au mulţumit să-şi lărgească pantalonii – denumiţi şi ei „charleston". Înfăţişarea sexului tare era, prin compensaţie, uşor feminizată. Rudolf Valentino, cu ochii lui umbriţi şi gura mică, era imitat şi de actorii noştri.

Pe cap, părul era lins, pomădat, iar faţa pudrată după bărbierit. Domnii respectabili purtau mustaţă mică tip Chaplin sau Hitler.

Pe trup, hainele de seară erau tradiţionale: frac, smocking. Cele de zi au evoluat către o ţinută mai lejeră şi sportivă, jacheta s-a lărgit cu cute pe spate, şi era purtată la pantaloni golf.

În picioare, pantofii au luat locul ghetelor, acoperiţi cu ghetre-jambiere, din pâslă iarna

Silueta-scândură, costum, rochie sport, rochie de seară, / fustă plisată, pulover, furou, mantou, / pantofi „charleston", tunsoare „garçonne", pălărie-castron



rochiilor, care puteau fi lucrate în casă, diferenţele sociale erau mai puţin marcate decât până atunci.

Tipul feminin preferat era cel al adolescentei cu corpul băieţesc, ca o scândură, purtând taior (Greta Garbo). Pentru a obţine o siluetă mai suplă, frumoasele zilei făceau gimnastică şi se hrăneau cu lămâie şi oţet. Atributele feminine erau voit mascate: părul tuns scurt, pieptul aplatizat prin croiala în fir drept, fără pense, cordonul coborât pe şolduri, pentru a nu marca talia.

Sculptural, silueta era geometrizată, compusă din fragmente tubulare, cu contururi drepte.

Modele din *Journal des Ouvrages de Dames*, 481 / 1928

sau pânză vara. S-au păstrat ca *accesorii* bastonul şi umbrela.

COSTUMUL FEMININ

Capul era mic, cu părul tuns scurt, drept, la spate băieţeşte, uneori cu o cordeluţă orizontală legată pe frunte. În saloane, imaginea sportivă a băietanei era însă denaturată, artificializată, mai ales prin machiajul „intoxicat", cu sprâncenele pensate, ochii conturaţi cu negru, încercănaţi, faţa pudrată alb, gura micşorată, pictată cu roşu-închis. Elisabeth Arden, Helena Rubinstein, dar mai ales Max Factor (machior la Hollywood) începeau să se afirme în industria cosmeticelor. Pălăria, mică, îndesată strâns, acoperea tot părul, uneori şi fruntea, conturând capul ca o bilă.

Pe trup, lenjeria se reducea la minimum, o singură cămăşuţă minusculă ţinută de bretele sau combinezonul-chilot (prima apariţie a body-ului de azi) înlocuind numeroasele straturi precedente. Erau preferate rochia-sac sau fusta şi bluza, drepte, fără talie, cu cordon pe şolduri, cu mâneci lungi sau deloc. Se purtau mult jersee şi pulovere tricotate, cu motive cubiste, fuste scurte până peste genunchi plisate drept, acordeon. Pardesiul era larg, fără nasturi, deseori ridicat în faţă, formând o linie curbă la spate, cu gulerul lărgit (tiparul a fost folosit şi la blănuri până prin 1930).

În picioare, ciorapii erau vizibili, lucioşi, cusuţi cu dungă, cu ajur la glezne, iar pantofii cu toc solid în formă de mosorel, aveau de obicei baretă. Singurele podoabe erau mărgelele lungi. Ţigareta, cu port-ţigaret foarte lung, ţinută dezinvolt între degete, cu unghiile lăcuite, era de rigoare de prin 1925.

Şi costumele de baie sau de sport lăsau să se

Benito, Coperta revistei *Vogue*, mai 1926

Dansul charleston, din Ch. Seeling, *Fashion*

vadă trupul, pierzându-şi mânecile şi volanele în favoarea maiourilor decoltate ale marinarilor şi a short-ului. Îmbrăcămintea devenea „dezbrăcăminte" (cum se exprima un protest intitulat „Perversiunile modei de azi", semnat A. Valentina, Dr. G. D. Ionăşescu).

Dansurile la modă, ca charleston-ul, puneau în lumină marea noutate: gambele la vedere, prin mişcările din genunchi şi glezne. Seara, rochiile scurte aveau fusta din şaluri cu colţuri de diferite lungimi sau erau completate la tiv cu volane de bie sau franjuri care săltau în ritmul zvâcnit, odată cu şiragurile de mărgele lungi atârnate la gât, iar pantofii erau închişi cu barete cu nasturi, ca să nu sară din picioare. Datorită radio-ului, muzica de jazz se răspândea cu iuţeală din barurile Americii în cele europene, în care se dansa frenetic toată noaptea. Când, în 1927, aviatorul Lindbergh a traversat prima dată Atlanticul, aterizând în Franţa, americanii au botezat un dans „Lindy-Hop".

Coco Chanel, Ansamblu, cca.1927, col. Kyoto, Costume Institute

Costume de baie, 1928, foto de familie

Odată cucerit, confortul hainelor anilor ’20 s-a păstrat de-a lungul secolului până azi, multe modele fiind reluate de atunci fără a părea demodate. Coco Chanel şi-a compus stilul personal în această epocă, devenind celebră mai ales prin taioarele ei clasice, drepte şi comode, din ţesături suple, ca jerseul, care pot şi vor putea fi îmbrăcate oricând.

Grigore Cerchez, *Şcoala de arhitectură,* 1912-1927

Rochie cu floricele capsate, Muzeul Municipiului Bucureşti

Aviatoarea *Smaranda Brăescu* în anii '20

ÎN ROMÂNIA, în contrast cu modernismul cubist internaţional, nevoia afirmării identităţii statului întregit a dus la dezvoltarea stilului neoromânesc. Artiştii s-au inspirat din monumentele medievale şi din frescele bisericilor, adaptându-şi creaţiile vieţii moderne (în pictură Pallady, Tonitza, Şirato, Olga Greceanu, Sabin Popp; în arhitectură Grigore Cerchez etc.)

Ornamentele geometrice împletite din arta feudală se regăsesc la capitelurile coloanelor unor edificii publice şi ale multor vile, pentru care autorizaţia de construire se dădea cu obligaţia de a se înscrie în acest stil.

Mobilierul din lemn cioplit lua, de asemenea, ca model jilţurile domnitorilor, ca şi crestăturile populare. În 1915, arhitectul Grigore Cerkez crease în stil neoromânesc sufrageria de la palatul regal Cotroceni.

În costum fotografiile şi filmele au înregistrat circulaţia firească a modei europene, ca un fenomen similar vaselor comunicante. Şi la noi, multe femei s-au afirmat în profesii variate, de la doctoriţe sau avocate, la aviatoare, ca celebra Smaranda Brăescu, la actriţe, ca Marioara Voiculescu, pictoriţe, ca Olga Greceanu sau Cecilia Cuţescu-Storck, sculptoriţe, ca Miliţa Petraşcu etc. Marta Bibescu purta în avion, costume Chanel.

Zgârie-nori la New York

MODA ANILOR '30 (1930 – 1940)

Paris sau Hollywood?

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Perioada interbelică a fost zguduită de marea criză economică mondială din anii 1929 - 1933, care a trimis în şomaj în primul rând femeile. Deceniul următor a fost marcat de dictaturile instaurate în Germania de Hitler, în Italia de Mussolini, în URSS de Stalin, apoi de războiul civil din Spania, iar în ultimul an a izbucnit al doilea război mondial.

Henry Dreifuss, Telefon, 1937

Cadrul artistic • Dictaturile, care se doreau eterne, au impus în arhitectură stiluri atemporale, neoclasice, strivitoare prin supradimensionare, cu mici diferenţe naţionale. În restul lumii se ridicau blocuri luxoase, cum mai există multe şi în Bucureşti. Dintre curentele artistice iniţiate în deceniile precedente a înflorit îndeosebi suprarealismul, eliberând fantezia izvorâtă din subconştient Dali a creat bijuterii stranii. Revistele de modă ale vremii, ca „Vogue", aveau coperte create de artişti ca Raoul Dufy, Giorgio de Chirico sau Salvador Dali şi erau ilustrate cu fotografii executate de Man Ray, Cecil Beaton etc.

Costume sport, din *Femina*, martie 1935

Pălărie din anii '30, din *Marie Claire*

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

În statele totalitare apartenenţa politică era declarată prin culoarea cămăşii (brună - nazistă, neagră - fascistă etc.). Tineretul era înregimentat în organizaţii, după modelul celei internaţionale

Marlene Dietrich cu sprâncene de femeie fatală, 1937

precedente, a cercetaşilor, dar cu scopuri politice militante (la noi era străjeria).

Naziştii au luat măsurile cele mai aspre împotriva manifestărilor personale în artă (prigonind pictori precum Klee sau Kandinski), dar şi în imaginea vestimentară. Viaţa femeii trebuia să se rezume la cei trei K (Kirche – biserica, Kinder – copiii şi Küche – bucătăria), iar rujul de buze a fost interzis în 1933.

Înlăturate din slujbe, pierzându-şi unele din libertăţile cucerite, reprezentantele „sexului slab", cum se spunea pe atunci, au recurs la arma lor secretă dintotdeauna: seducţia. Ele şi-au lungit din nou fustele, şi-au strâns talia şi şi-au ondulat părul. După formele drepte şi uscate ale modei anilor '20 era redescoperită, cu plăcere, unduirea curbelor. Părul buclat până la umeri, pelerinele rotunde de prin 1931, borurile savant drapate de prin 1934 – '35, fustele învoalte pe jupon de dantelă de prin 1938, mulţimea florilor au adus un proaspăt suflu romantic.

Alături de noile soluţii practice şi frumoase, de detaliile îndrăzneţe şi înviorătoare întâlnim însă în revistele de modă sau în reportajele vremii o agresivă ostentaţie, o etalare a luxului. Interesele industriaşilor de a-şi vinde marfa se întâlneau cu dorinţele aristocraţiei banului de a se distinge de vulg.

În saloanele de modă ale Parisului se încerca o revenire către idealul de frumuseţe de dinaintea primului război mondial, prin veşminte complicate şi incomode, cu fuste lungi şi largi, cerând o mare cantitate de material, multe cusături şi broderii. Regăsim ecoul acestora şi în poezia lui Topârceanu (Balada unei stele mici):

Ţii minte ce fior străin
Trecu atunci din constelaţii,
Prin bluza ta de crêpe-de-Chine
Cu aplicaţii?

Pălărie-paravan din anii '30, din *Marie Claire*

Idealul uman Datorită dezvoltării filmului sonor din 1927, vedetele Hoollywoodului, ca Greta Garbo, au devenit modele de frumuseţe imitate pe scară largă şi au fost cunoscuţi cântăreţi ca Louis Armstrong sau dansatori ca Fred Astaire şi Ginger Rogers (care şi-a desenat singură multe costume).

Lisa Sciaparelli, *Pălăria-pantof*, după o idee de Dali, anii '30

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul era tuns simplu, uneori cu cărare într-o parte. Pălăria din fetru moale, cu panglica lată era obligatorie toată ziua. Pălăria elegantă era „Eden", după numele unui premier englez, o borsalină de formă obişnuită, dar de tăria melonului.

Pe trup. Costumul bărbătesc a devenit mai comod, mai puţin apretat, ziua mai deschis la culoare, gri, bej. Cel bleumarin, cu dungi, era închis la unul sau la două rânduri de nasturi, avea talia marcată, pantalonii largi cu manşetă, cămaşa albă. (Gangsterii il purtau cu cămaşă neagră şi cravată albă). Cravata în dungi, destul de lată, sau papionul colorat, cu picăţele sau alte motive imprimate, formau singurul accent de fantezie permis „sexului tare". Fracul şi smokingul au rămas doar seara cu pantofi de lac. Diplomaţii păstrau jacheta brodată şi bicornul cu cocardă şi pana de struţ. Floarea la butonieră era elementul cel mai poetic al costumului. Lenjeria s-a scurtat, ciorapii erau prinşi de jartiere sub genunchi disgraţioase.

Mae West în „marea rochie albă" din anii '30

Pentru sport – golf, bicicletă etc. – se purtau pantaloni trei sferturi, bufanţi, bluze cu mâneci scurte şi fular colorat la gât, pulovere şi mocasini (loafers). Ţările anglo-saxone preferau ca ţinută relaxată jacheta bleumarin cu pantaloni de flanelă gri. Modelul modei era prinţul de Wales, (abdicat Eduard al VIII-lea).

COSTUMUL FEMININ

Machiajul era vizibil. Sprâncenele erau subţiri, pensate şi redesenate cu creionul dermatograf ca linii drepte, urcând oblic spre tâmple, mefistofelice, sugerând privirea cu coada ochiului. Datorită lor, Marlene Dietrich a încarnat, în acei ani, tipul femeii fatale, care atrage şi respinge în acelaşi timp. În 1932 au aparut, în SUA, genele false.

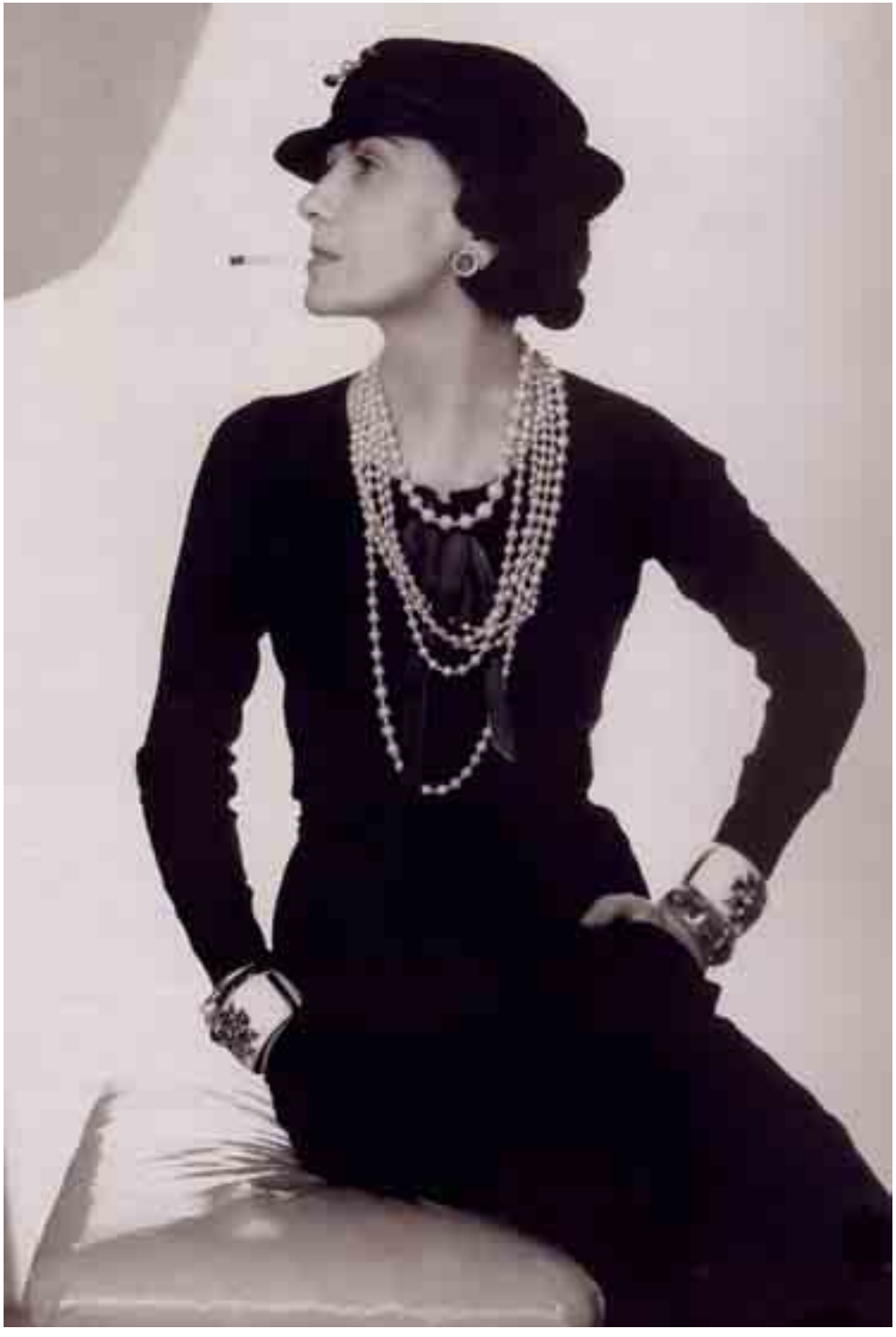
Pe cap, părul era lung până la umeri, buclat cu fierul sau pus pe bigudiuri, răspândindu-se şi tehnica ondulaţiilor permanente. Se purta părul decolorat platinat, lansat de actriţa Jean Harlow. Cele mai sofisticate erau însă pălăriile, mici, aşezate pe un ochi, total nefuncţionale, ca un simbol al fanteziei cu care o femeie putea să pară în fiecare zi o alta, după idealul lui Verlaine (în poezia Mon rêve familier). Împodobite cu panglici, pene, flori, voalete, pălăriile erau adevărate opere de artă ale modistelor, care îşi iscăleau creaţiile pe etichetele prinse în interior. Sub influenţa lui Dali, Lisa Sciaparelli a creat pălării suprarealiste în formă de pantof cu toc, de cotlet, etc. Cea mai modestă funcţionară îşi cumpăra cel puţin trei pălării pe sezon.

Pe trup, talia rochiei a revenit la locul firesc, marcată, susţinută de corsetul din fire elastice, denumit „scandal". Fusta s-a lărgit gradat prin clini, s-a lungit – prin 1932, apoi s-a scurtat gradat, în 1939, lăsând să se vadă juponul din lenjerie. Se foloseau croieli dificile, bieuri, drapaje care se mulau pe corp, cum erau cele

Tango cu rochie brodată pe spate, Bucureşti

create de Madeleine Vionnet. A reapărut rochia de seară lungă până la pământ, strânsă pe şolduri, cu lărgimea de la genunchi în jos dată de clini – în formă de lalea (Mae West). Erau la modă tangoul şi fox-trot-ul, care se dansau perechi, lăsând să se vadă spatele rochiei, cu decolteu adânc sau ornat cu broderii.

Mantoul era din materiale somptuoase sau din blănuri scumpe (vulpi argintii sau albastre, astrahan, nurcă etc.), care constituiau o investiţie. Capa (pelerina scurtă) din vulpi albe marca eleganţa supremă. Vulpea cu cap, labe şi coadă se purta pe umăr la orice oră. Alături de bijuteriile veritabile din aur masiv, cu pietre preţioase, perle etc. îşi găseau loc şi cele „fantezi", din sticlă sau plastic.



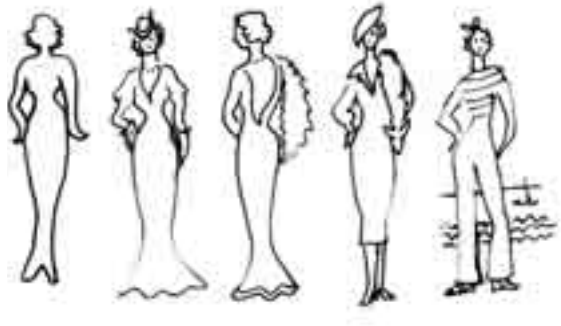
Încălţămintea era cu toc înalt în forme pretenţioase, complicate. Genţile plic din piele de şarpe, rechin etc. aveau variate închideri metalice.

Se purtau mănuşi de dimineaţă şi până seara, din piele sau croşetate.

Doar pentru mers la plajă sau la dans seara la casino, pe malul mării, doamnele îmbrăcau pantaloni lungi şi largi din jerse – o mare noutate. Costumele de sport au devenit funcţionale, s-a generalizat purtarea costumului de baie, a şortului etc., ca şi a ochelarilor de soare.

Soluţiile cele mai practice erau şi în această epocă lansate de Coco Chanel. „La petite robe noire", din 1926, a fost comparată cu automobilele Ford, care erau la fel de negre. Ea corespundea perfect nevoilor vremii de economie, dar şi de cochetărie. Era purtată de dimineaţa şi până seara, putând varia la infinit prin schimbarea accesoriilor, a gulerelor, jabourilor, eşarfelor sau bijuteriilor care o împodobeau, şi mai ales a pălăriilor.

Silueta de lalea, rochii de seară, de stradă, primii pantaloni de plajă



Coco Chanel în „mica rochie neagră", lansată de ea în anii '30, foto de Man Ray

Bucureşti, *Calea Victoriei în anii '30*

ROMÂNIA interbelică era prosperă atât economic, cât şi cultural. În pictură se afirma şcoala naţională, cu trăsături distincte, avându-i în frunte pe Pallady şi pe Petraşcu, paralel cu modernismul internaţional ilustrat de Victor Brauner, Marcel Iancu, Maxy. Campania de monumente ale eroilor se încheia în aceşti ani cu Statuia Aviatorilor (de L. Kotzebue şi I. Fekete), culminând cu ansamblul de la Târgu-Jiu, de Brâncuşi. Sculptoriţa Irina Codreanu, eleva acestuia, povestea cum maestrul, după ce îşi cumpăra un costum „din cea mai bună stofă şi cu cea mai îngrijită cupă" îl descosea şi îl refăcea în întregime cu mâna lui, declarând: „L-am făcut aşa cum îmi place mie" (Interviu de Horia Horşia, „ARTA" 1-2,1977)

Raoul Tabacu, Pantofi, poşetă şi cordon
expuşi la New York în 1939

Costume de stradă în anii '30,
din *Marie Claire*

Adolf Hitler şi ofiţeri germani

COSTUMUL ÎN EPOCA CELUI DE-AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL (1939 – 1945)

Întrecerea pe toate fronturile

Nevoia a urgentat cercetările ştiinţifice necesare înarmării şi au fost create nu numai instrumente de distrugere, dar şi multe noi materiale sintetice, care vor servi în perioada postbelică.

Restricţiile obligau la o ţinută decentă şi potrivită circulaţiei cu tramvaiul sau cu bicicleta şi refugierii în adăposturile antiaeriene. Majoritatea fabricilor lucrau pentru armată, ţesăturile şi pielăria nu mai ajungeau pentru civili, care foloseau înlocuitori ieftini.

Idealul uman În anii grei de luptă cu armele, dar mai ales în spatele frontului – cum a fost rezistenţa franceză – s-a impus un nou ideal uman, al eroului gata de sacrificiu pentru cauza ţării sale, ca Humphrey Bogart în filmul „Casablanca", turnat în 1943. Figura lui cu trăsături prelungi amintea, de altfel, de romanticii Chateaubriand sau Lamartine. Pălăria de fetru, trasă pe ochi, şi fulgarinul bej, cu gulerul ridicat au rămas în toţi aceşti ani ţinuta preferată a tuturor bărbaţilor.

Femeile îşi regăseau, la rândul lor, temerile pe chipul expresiv al eroinei întrupate de Ingrid Bergman, puternică, dar sensibilă, naturală, nesofisticată.

Ostaşi sovietici

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Regimurile totalitare ale Germaniei şi Rusiei sovietice acţionau dictatorial şi asupra modei: Uniunea Sovietică impunea austeritatea proletară (şapca sau basmaua şi pufoaica), opunând-o zgomotos luxului capitalismului. Efectul asupra modei a fost de limitare a fanteziei, de severitate puritană şi respectabilitate. Exacerbarea naţionalismului de către nazişti se exprima şi prin adoptarea în costumul citadin a portului popular (tirolez etc). Prototipul frumuseţii fiind eroul militar, costumul era dominat de linia masculină, de o

Humphrey Bogart în anii '40

rigoare exagerată, cu umerii lăţiţi şi înălţaţi de vătuiri formând unghiuri drepte, cu contur net, influenţând şi moda feminină.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Costumul militar, cu diferenţele inerente ţărilor, armelor şi gradelor, era în general practic, sportiv (mai ales în aviaţie sau marină). S-a impus necesitatea camuflajului în timpul bombardamentelor aeriene, prin ţesături cu pete de verde, brun, kaki, imitând cameleonul. Multe piese utilizate pentru uniformele militare, T-shirturi, sacouri şi canadiene cu fermoare şi buzunare, şi-au găsit aplicaţia şi în ţinuta civilă, în materiale şi croială.

Costumul civil era cel de lucru sau sport, de dinainte de război, purtat fără a se respecta eticheta anterioară (pantalonul şi puloverul sau costumul de schi fiind folosite ca haine de oraş). *Pe cap,* bascul înlocuia, în mare măsură, pălăria.

Taioare cu pernuţe la umeri, 1940

Pe trup, vesta era deseori suplinită de pulover. S-au precizat atunci unele măsuri dictate de economie: haina trebuia să fie croită pe talie, fără falduri, fără buzunare tăiate sau butoniere (pentru a permite întoarcerea stofei), pantalonii fără manşetă, cu lărgimea maximă de 22 de centimetri, pantofii cu talpă de lemn sau cauciuc. Băieţilor sub 15 ani le erau interzişi pantalonii lungi.

Prin 1942 a avut loc o reacţie împotriva risipei afişate de îmbogăţiţii de război, care arborau haine lungi şi largi, cu multe buzunare, ca şi pantaloni cu manşete late şi pantofi cu mai multe rânduri de talpă (erau cunoscuţi la noi sub numele de „malagambişti", de la numele şefului unei orchestre de muzică uşoară, Sergiu Malagamba).

Modele de combinaţii, din *Marie Claire*, 1941

Cusătura ciorapilor imitată cu creionul

COSTUMUL FEMININ

Femeile angajate în serviciile auxiliare ale armatei purtau uniforme cu umeri drepţi pentru epoleţi şi grade şi şi-au remodelat silueta şi în viaţa civilă.

Pe cap, părul era lung, ondulat în casă cu bigudiuri sau strâns în coc, fiind singura podoabă ieftină, iar pălăria era înlocuită de turbanul înfăşurat dintr-un şal sau de pălăria în formă de turban. Machiajul femeilor era socotit important pentru ridicarea moralului (ca şi tutunul pentru bărbaţi), având efect şi asupra celor din jur.

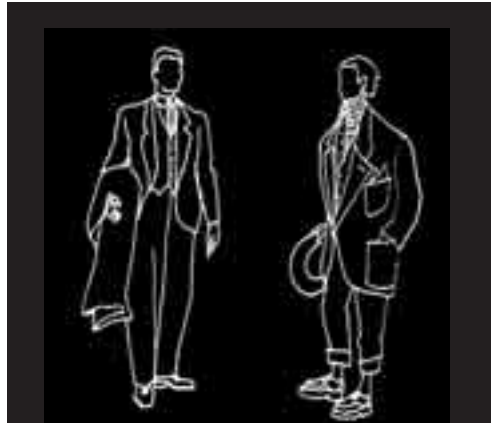
Pe trup, rochia era scurtă şi strâmtă, din motive de economie, deseori combinată din două materiale diferite sau din două rochii ieşite din uz. „Să faci ceva nou din vechi" era principala temă a revistelor de modă. Ţinuta era înveselită de mici detalii ingenioase (tricotaje cu modele etc.). Rochia de seară era înlocuită, la nevoie, de o fustă lungă cu bluză. Pernele de la umeri, prinse cu capse, modelând umeri drepti cazoni, erau adoptate nu numai pentru jachete, ci şi pentru bluzele din mătase. (Filmele anilor '40 pot fi uşor datate după forma umerilor).

În picioare, ciorapii erau uneori imitaţi prin machiaj (cu cafea din cicoare şi cu dunga desenată cu dermatograful), iar pantofii aveau talpa din lemn, plută sau sfoară. Pentru înot s-a impus costumul de baie din două piese, numit „bikini", după numele atolului unde au avut loc experienţele nucleare.

În Franţa, o formă a rezistenţei a fost menţinerea caselor de modă, care aveau cumpărători mai ales din ţările neutre. Sunt revelatoare numele parfumurilor lansate în acei ani: „Attente" sau „Malgré tout".

ÎN ROMÂNIA, în al doilea război mondial (din 1941 până în 1945), bombardamentele şi lipsurile materiale, refugierea multor orăşeni la ţară au redus îmbrăcămintea la stricta necesitate. Femeile tricotau pulovere şi ciorapi pentru cei de pe front sau de acasă, înnodau plase cu care se acoperea părul necoafat sau combinau din două rochii vechi una nouă. Culmea eleganţei o constituiau bluzele şi rochiile de mireasă din mătase naturală albă recuperată din paraşutele americane abandonate pe câmp.

După 23 august 1944, în România, ca în tot estul Europei, supremaţia URSS a impus la conducere o minoritate obedientă. Efectul asupra întregii ambianţe a vieţii a fost de uniformizare, prin coborârea nivelului de trai la limita sărăciei proletariatului. „Lupta de clasă" se exprima şi prin reprimarea oricărei eleganţe (socotite un apanaj al burghezo-moşierimii) sau



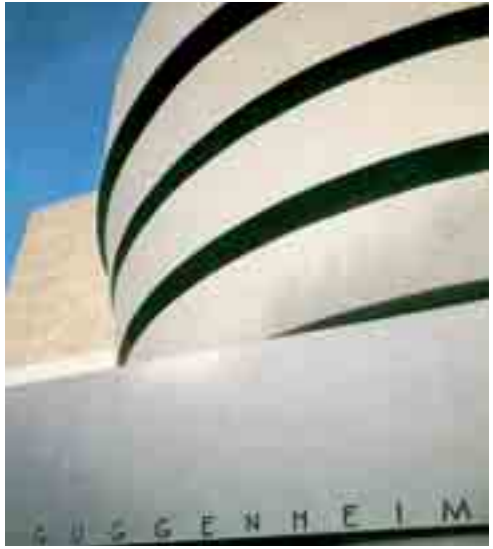
Economia şi risipa în costumul bărbătesc, 1941

fantezii vestimentare (semnalând o ieşire din rând). Hainele de blană ale „foştilor" erau tăiate pe la spate, în tramvaie. Pălăria, considerată suspectă, a fost înlocuită de şapca şi basmaua înnodată sub bărbie, simboluri ale originii sănătoase, şi care au fost purtate ca o mască şi de către „burghezi" sau „chiaburi". Ca şi odinioară în vremea Revoluţiei Franceze, şi acum singurul mod de salvare a fost retragerea în anonimat, prin veşminte ponosite.

În noua Republică Populară Română, strada oferea o privelişte cenuşie, tristă, fără nici o pată de culoare vie (şi umbrelele erau toate negre).

Moda apuseană nu a mai străbătut o vreme „cortina de fier" decât ca vagi ecouri ale unei alte lumi.

Pantofi cu talpa de lemn sau plută



F. L. Wright, Muzeul Guggenheim,
1955 - 1959, New York

COSTUMUL ÎNTRE ‘50 – ‘60

New look şi Rock’n Roll

CONDIŢII DE DEZVOLTARE După încheierea păcii, schimbarea stării de spirit s-a manifestat, pe plan vizual, printr-un val de gingăşie. S-au născut mulţi copii, fenomen denumit în SUA - baby boom.

La fel cum după epopeea napoleoniană, desfăşurată într-un decor sever, „empire”, urmase romantismul, şi la jumătatea secolului al XX-lea, după cel de-al doilea război mondial fantezia şi poezia au exprimat revenirea la o viaţă normală.

Euforia construirii unei lumi a progresului şi a democraţiei, după modelul Statelor Unite ale Americii, a cuprins Europa apuseană, pe când în răsăritul ei modelul sovietic era impus ţărilor satelite, socialiste.

Cadrul artistic Arhitectura, ca şi întreg mediul vieţii au beneficiat de noile cuceriri ale ştiinţei şi tehnicii, ca de exemplu de materialele sintetice, a căror cercetare înaintase în anii războiului. Folosirea unor noi structuri, pretensionate, susţinute de cabluri, din plăci turnate, au permis construirea unor edificii cu aspect insolit, de organism viu, cu forme curbe, ondulate, volume uşoare, aeriene. Capela Ronchamp (1950 - ‘54), de arhitectul Le Corbusier, cu acoperişul ca o barcă, pare modelată cu mâna, Muzeul Guggenheim din New York (1955 – ‘59), de F. L. Wright, se înalţă în spirală ca o cochilie de melc etc.

Statele Unite ale Americii concurau Parisul prin „arta gestuală” (action painting de J. Pollock), dar mai ales prin designerii săi, (ca Raymond Loewy), care au creat „visul american”. Obiectele ambientale, reproductibile industrial, mobilele din plastic turnat, colorat, panourile din sticlă alcătuiau decorul fix, pe când automobilele cu forme aerodinamice înviorau aspectul străzilor.

Prima floare cu care a început primăvara modei renăscute a fost „New Look”. În 1947, impulsul pornit din Statele Unite şi ajuns în mediul rafinat al Parisului şi-a găsit expresia cea mai deplină în silueta denumită iniţial „corole”, lansată de casa de modă Dior. Ea întrupa dorinţa nostalgică de a reînvia femeia gingaşă de altădată, graţioasă, cu umeri mici, talia fină, bustul mulat, fusta învoaltă. Moda sânilor mari a fost explicată prin amintirea consolatoare a pieptului matern.

Idealul uman Întruparea „sex-appeal-ului” american era actriţa Marilyn Monroe, cu rotunjimi de păpuşă, talie fină, cu un aer uşor ireal, dat de tenul luminos, părul blond oxigenat, ondulat larg, ca şi de rochiile vaporoase şi de blănurile albe cu fir lung. Anglia, patria modei masculine, lansa costumul neoedwardian, retro Teddy Boy cu silueta subţire, pardesiu, melon şi umbrelă.

Modelele masculine erau oferite de actori de cinema ca americanul James Dean, mult mai tânăr decât starurile admirate de generaţia părinţilor, şi care purta frizura cu o meşă rebelă pe frunte.

Tineretul american apărea în filme ducând o viaţă trepidantă, dansând acrobatic după muzica nouă, rock’n roll, plină de nerv. Elvis Presley era idolul adolescenţilor care goneau cu

Charles şi Ray Eames, Fotoliu, 1948,
amintind sculpturile lui Henry Moore

Dansul Rock’n roll

Christian Dior, model *New Look*,1947, Paris

motocicletele, îmbrăcaţi cu haine de piele bătute cu ţinte, şi cu ochelari negri, şi care se pieptănau ca el, cu moţ şi cu favoriţi.
Creatorii de modă îşi păstrau supremaţia lansării în fiecare sezon a unor noutăţi, difuzate de revistele de modă şi urmate întocmai de lumea elegantă. La Paris, Christian Dior a făcut senzaţie cu o rochie de după-amiază pentru care a folosit 200 de metri de faille. În S.U.A., Charles James domina moda americană. Tradiţia costumului de ceremonie era continuată de Curtea Angliei, care a fost în atenţia lumii întregi în 1953 când s-a desfăşurat ceremonia încoronării reginei Elisabeta a II-a (toaletele erau create de englezul Norman Hartnell, iar pălăriile de pariziana Claude Saint Cyr). Rochia de mireasă era visul tuturor fetelor şi constituia finalul apoteotic al prezentărilor de modă.
Sculptural, dominau contururile curbe.
Christian Dior, declara: „Avem în urma noastră un trecut de război, de uniforme, de femei cu umeri laţi de boxeri. Am desenat femei ca nişte flori, cu umerii uşor căzuţi, bustul rotunjit, talia subţire ca trestia şi cu fuste învoalte ca petalele".
Pictural, erau preferate nuanţele dulci de floare, roz, mov etc.
Materialele cele mai la modă erau sintetice, ca nailonul, uşor, neşifonabil, ieftin.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, părul era tapat şi apretat.
Pe trup, jacheta era largă, cu umeri vătuiţi, dar strânsă pe şolduri, cu gulerul şi reverele înguste, ca şi gulerul cămăşii, cravata subţire. Pantalonii erau înguşti la glezne, *încălţămintea* uşoară.
Doar londonezii şi-au mai păstrat melonul, pardesiul cu guler de catifea şi umbrela tradiţionale.
Echivalentul masculin al femeii *New Look* era la Londra tânărul neo-edwardian poreclit şi *Teddy Boy*, cu aspect la fel de retro şi de fragil, dat de haina cambrată pe talie, pantalonii strâmţi, cămaşa albă, impecabilă şi cravata ca o fundă din panglică îngustă.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul era tapat, umflat pe creştet ca un balon şi apretat cu fixativ (în lipsă şi cu bere sau sirop), înălţat în forma unui stup de albine, punând în valoare gâtul subţire şi prelungind silueta, în acord cu pantofii ascuţiţi. Fetele mici şi sportivele îşi legau părul lung în vârful capului

Costum feminin şi masculin din anii '50

spre spate, în coadă de cal (care, ca să stea dreaptă, era călcată cu fierul electric).
Machiajul crea o expresie ingenuă, mirată, cu sprâncene naturale groase, arcuite, ridicate, ochii subliniaţi cu dermatograf, codaţi la tâmple, buze cărnoase, de copil, vopsite cu roz.

Coafura tapată „stup de albine", din *Dylan Jones*, Haircults

Elisabeta a II-a, regina Marii Britanii, la încoronare în 1953

Pălăriile cu calotă adâncă (să încapă părul), au evoluat de la formele mari, cu pene, la cele mici, bibi, acoperind eventual doar creştetul şi urechile (ca receptoarele telefonistelor).

Pe trup. Silueta de balerină era subliniată de talia subţire (strânsă la nevoie cu corset), în contrast cu fusta „cloche", lungă până la jumătatea gambei, croită de bie sau ca un cerc, eventual plisată în raze, „soleil", şi susţinută de jupoane apretate, cu dantelă de nailon, ieftină, iar mânecile rochiei erau trei sferturi, ca în secolul al XVIII-lea. Pentru seară, corsajul ajustat pe sutien rigid („balconnet"), cu sârme, permitea dezvelirea completă a umerilor – fără bretele – la rochiile lungi, ca şi la cele scurte, de coctail. Mantourile, lungi cât rochia, aveau aceeaşi linie.

În picioare, pantofii aveau vârf ascuţit, pentru mers pe stradă balerini fără toc, dar pentru ocazii „escarpins" cu toc cui, iar pentru seară chiar din mătase brodată, amintind încălţămintea marchizelor din epoca rococo-ului. Ca *accesorii* obligatorii, mănuşile lungi din piele, albe sau colorate, şi genţile mici, plic pentru ziua sau din perle pentru seara, completau ţinuta conformistă şi destul de artificială.

Ciorapii de nailon erau fini, elastici şi mult mai rezistenţi.

În acelaşi timp însă cerinţele vieţii practice impuneau şi veşminte mai largi şi mai confortabile. Chiar Christian Dior, care a murit în 1957, a încercat noi siluete, denumite H (1954), apoi A (1955) sau trapez şi chiar rochia-sac. Această tendinţă explică şi succesul în epocă al taiorului Chanel. Gabrielle-Coco Chanel trecuse în 1954 de 70 de ani, şi experienţa ei îndelungată

Brigitte Bardot în rochia de Jacques Esterel,
la prima căsătorie

a făcut-o să lanseze cu un nou succes complet-ul ei nedemodabil, taiorul din lenaj lejer, bleumarin, alb sau pepit, bordisit cu şiret de culoare contrastantă, cu nasturi metalici, fusta dreaptă până sub genunchi, bluza din acelaşi material cu dublura jachetei. Tot ea a lansat şi pantofii cu botul şi călcâiul mai întunecate, care fac piciorul să pară mai mic.

În acest deceniu, fabricile de îmbrăcăminte de gata şi-au sporit producţia de confecţii, denumite în America ready to wear, în Franţa pret-à-porter. Costumele de sport au evoluat şi ele către forme mai comode, tinzând către figuri geometrice regulate.

În perioada de după război, s-a manifestat şi o formă de opoziţie împotriva societăţii de consum, tocmai acolo unde a fost mai înfloritoare, în Statele Unite ale Americii.

După „generaţia pierdută", a celor căzuţi în război, (care însemnase şi Auschwitz, şi bomba atomică), cea următoare, a tinerilor, nu s-a mai putut adapta în totalitate ritmului constructiv şi orizontului prozaic, materialist al adulţilor conservatori, conformişti, puritani. O serie de tineri s-au răzvrătit, alegând viaţa boemă în locul familiei, drogul în locul muncii regulate, plăcerea efemeră (cu muzica blues be-bop etc.), trăirea intensă a prezentului (în concepţia zen) în locul proiectării unui viitor incert. Ei au preferat „momentul", iniţiind o „contracultură". Au fost numiţi beat, de la cuvântul care însemna „extenuat", dar a fost pe urmă asimilat cu beatus, în latină „fericit" (de către scriitorul Jack Kerouac în *On the road*, 1957). După lansarea satelitului sovietic

Marilyn Monroe în 1955

„Sputnik", în 1957, au fost numiţi şi „Beatniks". Evitând ţinuta corectă a omului de afaceri (în costum cenuşiu şi geanta diplomat), beatniks purtau mai ales veşminte uzate, negre, ochelari negri, berete.

În artele plastice aveau loc scurtele spectacole-accident denumite „happening", cum erau cele create de Oldenburg, constând mai ales din distrugeri.

Coco Chanel în taiorul ei clasic din anii '5o

Tony Curtis, pieptănat cu creastă, ca şi Elvis Presley

ÎN ROMÂNIA întreg deceniul, ca şi prima jumătate a celui următor, avea să fie numit „epoca lui Gheorghe Gheorghiu-Dej", care devenise secretar general al Comitetului Central al Partidului Comunist, din 1948.

Prin naţionalizarea industriei şi a locuinţelor şi prin colectivizarea agriculturii, nivelul de trai scăzuse atât în oraşe, cât şi la sate, gospodarii mai răsăriţi erau mutaţi în Bărăgan, iar intelectualii umpluseră închisorile. După moartea lui Stalin, în 1953, au avut loc unele tentative de eliberare – ca revoluţia din Ungaria din 1956 – ceea ce a înăsprit presiunile URSS asupra ţărilor satelite.

Model din *Jurnalul Modei*, Bucureşti, 17 /1960

Şi în ţara noastră, modelul sovietic era considerat de oficialităţi ţinta aspiraţiilor pe toate planurile, iar documentarea era asigurată de consilieri ruşi.

„Casa Scânteii", construită între 1950 – 1955 de un colectiv condus de arhitectul Horia Maicu, imita turnurile Kremlinului, alcătuind o emblemă a epocii.

„Dictatura proletariatului" şi „lupta de clasă", lozincile regimului totalitar, justificau glorificarea populistă a muncitorului-robot, care avea condiţii de trai minime, pe când conducătorii politici trăiau bine într-un cerc închis, secret.

Pe cartelele pentru pâine sau ulei, populaţia dobândea şi dreptul de a cumpăra o cantitate limitată de ţesături sau confecţii, „pe puncte", cum erau lodenele de stofă proastă, cenuşie, cazone, pentru care se făcea coadă, sau cămăşile gri „antijeg".

Strada arăta jalnic atât din cauza tonurilor sumbre ale veşmintelor sărăcăcioase, cât mai ales datorită expresiilor posomorâte ale trecătorilor, amărâţi şi suspicioşi. Şapca şi basmaua alcătuiau însemnele uniformei civile, necesare pentru supravieţuire.

Pe la jumătatea deceniului, conducerea de partid a luat unele măsuri pentru machierea imaginii României pentru străinătate. Gheorghe Gheorghiu-Dej, întors în 1955 dintr-o vizită în Statele Unite, fiind întâmpinat la aeroport de femei legate la cap cu basmale, a dispus înfiinţarea primului jurnal de modă postbelic. (Din memoriile Victoriei Caragea, directoarea revistei.)

H. Maicu şi colectiv, *Casa Scânteii*, Bucureşti, 1951 - 1955

În paginile revistei îşi prezentau produsele întreprinderi ca Fabrica de confecţii „Gh. Gheorghiu-Dej", „Tricotajul Roşu", Fabrica de pălării Timişoara, Fabricile de mănuşi „Bernath Andrei" sau „Petöffi Sandor".

Ţările socialiste puteau face schimburi de experienţă prin congrese internaţionale – limitate la blocul estic. Moda apuseană era preluată cu discreţie, tradusă în materiale ieftine pentru uzul zilnic al populaţiei muncitoare, ignorând fantezia individuală. În revista de modă abundau, astfel, costumele din două piese, cu jacheta largă, scurtă, mascând talia. Funcţionarii se aliniau la moda internaţională prin „costumul" care se distingea la sfârşitul anilor '50 prin reverele mai late ca şi manşeta pantalonilor (de patru degete). O ţinută mai degajată era cea cu haină din homespun (o stofă din lână groasă, de mai multe tonuri, care se realiza din deşeuri) peste pantalon uni.

Pardesiul sau paltonul din stofă, ca şi impermeabilul erau lungi, acoperind genunchii (à la Humphrey Bogart), dar pălăria era ocolită. T. Mazilu, în piesa de teatru „Pălăria de pe noptieră", o denunţa ca pe un semn politic al duşmanilor de clasă, burghezii.

Iarna, membrii conducerii partidului se purtau însă ca boierii de altădată, cu guler lat şi căciulă de blană de astrahan sau lutru.

Eero Saarinen, Aeroportul TWA Idlewild,
New York, 1960

Idealul uman, Cosmonautul

COSTUMUL ÎNTRE 1960 – 1970

Cosmonauți, Pop și Hippies

CONDIŢII DE DEZVOLTARE Deceniul a fost marcat de evenimentul senzaţional al ieşirii omului în spaţiul cosmic (de la primul zbor dincolo de hotarele Terrei al sovieticului Gagarin, în 1961, la primul pas pe lună, făcut de americanul Armstrong, în 1969). Cosmonautul s-a conturat ca un nou ideal uman, îmbinând inteligenţa şi stăpânirea datelor ştiinţifice, necesare pentru dirijarea aparaturii sofisticate a vehiculului spaţial, cu antrenamentul fizic al unui sportiv de performanţă. Personajul din literatura şi cinematograful de anticipaţie, science-fiction, Superman, apare ca o proiectare în basm a acestui erou.

Un alt fenomen din S.U.A. a fost intrarea în scenă a adolescenţilor născuţi după războiul „baby-boom". Începând cu elevii care, lucrând în timpul liber la benzinării sau fast-food-uri, şi-au câştigat primii bani de buzunar, cumpărându-şi discuri cu muzică rock sau pop, apoi şi îmbrăcăminte, tinerii şi-au impus preferinţele, determinând producţia. Adolescentul a refuzat să mai fie doar un ucenic subordonat părinţilor şi profesorilor şi şi-a impus drepturi egale cu ale adulţilor. Roland Barthes observa: „S-a născut o nouă clasă, tineretul".

Al treilea eveniment al deceniului a fost intrarea în uzul curent a faimoasei pilule anticoncepţionale, uşor de înghiţit, ca o aspirină, permiţând femeilor să-şi hotărască singure soarta, să fie mame de familie sau să practice orice profesiune.

Andre Courrèges, Sarafan, *Marie Claire*,
septembrie 1969

Cadrul artistic • Modernismul intra într-o nouă fază, a cărei trăsătură principală era dinamismul. Ambientul lumii „apusene" continua să se îmbogăţească, folosind noi tehnici şi materiale, cu construcţii îndrăzneţe, cu forme suple, cursive, ca Opera din Sidney (Australia), de arhitectul Joerne Utzon, ridicată între 1959 – 1972 ca din petale de lotus sau mari scoici sidefii, sugerând în acelaşi timp o corabie cu pânzele umflate de vânt, sau Aeroportul TWA Idelewild din New York, de arhitectul Eero Saarinen, în 1960.

Joerne Utzon, *Opera din Sidney*, 1959, Australia

Creatorii de modă au remodelat şi ei siluetele umane în forme geometrice regulate, dându-le înfăţişarea unor obiecte industriale.

Idealul uman • Valul stârnit de cosmonauţi în moda anilor '60 a atins cota maximă prin 1965. Haute-couture, grupând creatorii de modă parizieni, a reacţionat prompt, căutând să dea noilor tendinţe forme artistice rafinate. Pierre Cardin (n.1922) şi Andre Courrèges (n.1923) au întrupat în creaţiile lor cel mai artistic, mai unitar şi mai expresiv noul ideal de frumuseţe. În acelaşi timp, vârsta manechinelor a scăzut până la adolescenţă. Păpuşile Barbie imitau silueta celebrei Twiggy, cu picioare lungi şi

Verner Panton, scaun din plastic, 1960

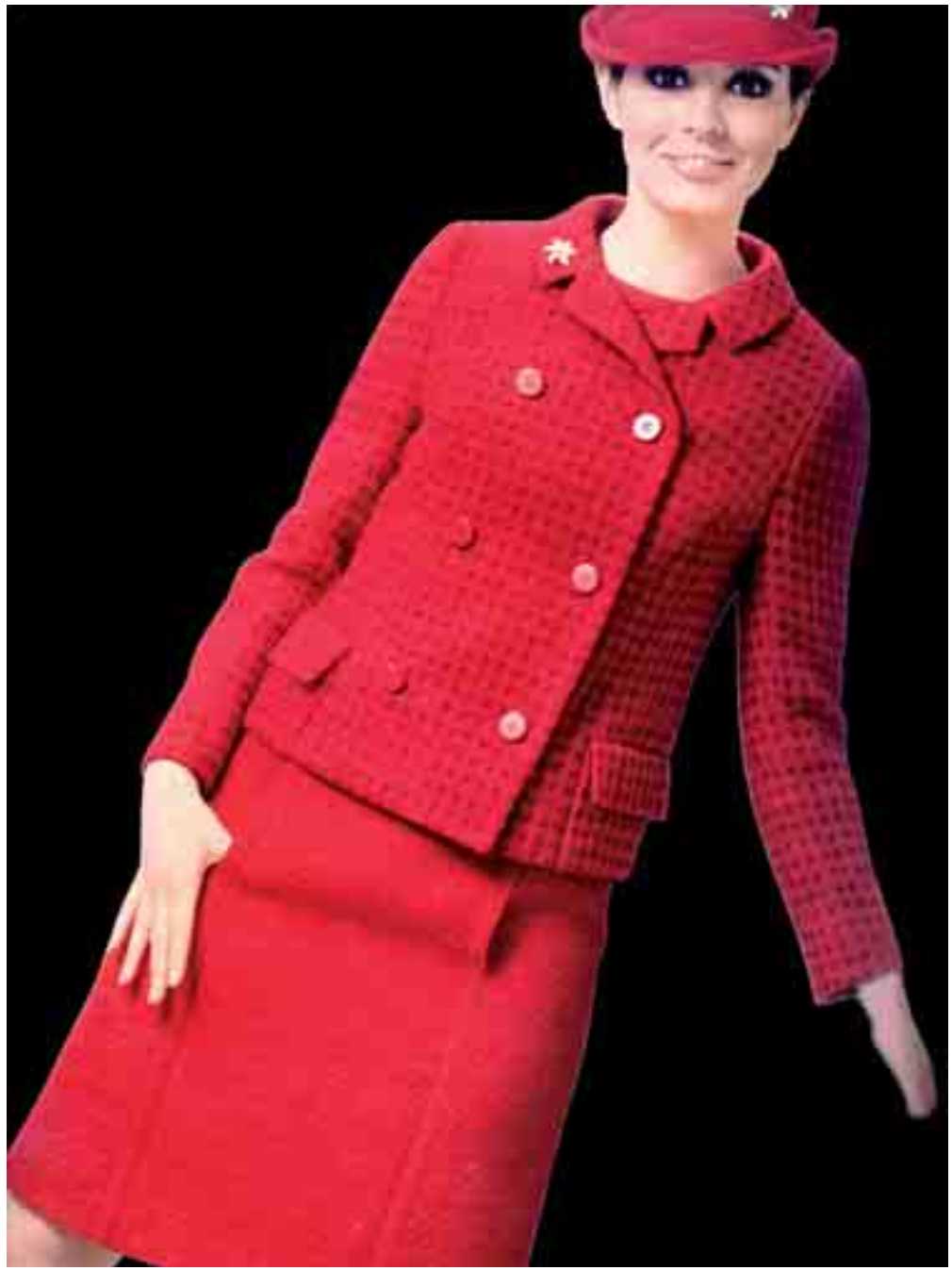
Jean Patou, model din 1966

fustiţa scurtă. De unde până atunci tinerii semănau cu părinţii lor, de aici înainte părinţii vor încerca să semene cu copiii lor.
Fusta mini, apărută întâi pe străzile Londrei, este considerată o creaţie populară. Tânăra dress-designer londoneză Mary Quant a simţit însă pulsul pieţii, iscălind unele dintre primele piese.

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Pornind de la principiile şcolii Bauhaus (din anii '20) că funcţia creează obiectul, vestimentaţia s-a simplificat la maximum, eliminându-se aproape total detaliile ornamentale. Aspectul de ansamblu era artificial, de robot, impersonal.
Sculptural, trupul era redus la volume geometrice regulate, de sferă, cilindru sau con,

Yves Saint Laurent, *rochia Mondrian*, 1965, New York, Metropolitan Museum



Taior, model 2156, *Burda*, iarna 1966 - 1967

cu suprafeţe netede, ca realizate industrial, conturate cu rigla şi compasul. S-a făcut chiar o rochie din vinyl turnat într-un tipar.

Pictural, erau preferate tonurile deschise, metalice, ţesături uni sau cu compoziţii mari, geometrice, abstracte, în stilul lui Mondrian.

Materialele folosite erau rigide – pielea, stofa sau jerseul gros –, dând impresia unor carapace şi făcând ca veşmintele destinate vieţii zilnice să semene cu hainele de protecţie. La acestea se adăugau produse neconvenţionale, sintetice, ca pielea sau blana artificiale şi chiar plăci de metal articulate (în rochiile create de designerul francez Paco Rabanne). Punând în aplicare previziunile asupra evoluţiei civilizaţiei spre mărfurile de unică folosinţă (E. Töffler: *Şocul viitorului*), au apărut şi în modă materiale neţesute, netex (ca hârtia), care pot fi spălate de două-trei ori, apoi se aruncă.

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Rămânând în linii mari tot cel convenţional, încerca să ţină pasul, adoptând o linie mai sportivă, materiale noi, stretch.

Creatorii de modă lansau colecţii (cum a fost cea a lui Cardin din 1966) în care încercau să intervină artistic, remodelând siluete în spirit „sciente-fiction".

Pe cap, cascheta suplinea lipsa pălăriei. Părul era lăsat mai lung, cu breton şi perciuni. Tinerii Beatles erau tunşi cu breton lung, acoperindu-le funtea până la sprâncene, ceea ce le dădea o înfăţişare copilărească, un aer „antiintelectual", încât adolescenţii îi simţeau de-ai lor. Părul era însă coafat îngrijit, nu zburlit, ceea ce le-a atras tinerilor muzicieni şi simpatia adulţilor, şi chiar rangul nobiliar oferit de regina Angliei. Jachetele lor, fără guler, erau create de Cardin.

Pe trup, cămaşa era înlocuită de tricouri cu guler rulat, eliminând cravata, jacheta era închisă cu fermoar în loc de nasturi, pantalonii erau strâmţi, tubulari.

În picioare, se purtau botine.

Courrèges a propus pentru vară un ansamblu din pânză lavabilă, cu bluză cu mâneci scurte şi pantaloni scurţi, care a fost însă adoptat de marele public şi la toate vârstele de-abia după câteva decenii, şi atunci doar pentru turism.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, tineretul purta caschete sferoidale, ca pentru motocicletă. Ţinuta de fetiţă se potrivea cu părul lăsat pe umeri sau strâns în coadă de cal. Pe faţă se pictau pistrui, cu creionul dermatograf maro.

Pierre Cardin, din colecţia *Espace*, toamna - iarna 1967 - 1968

First lady of fashion era Jackie Kennedy (soţia preşedintelui S.U.A.) cu pălării ca nişte cutii rotunde şi cu taioare roz Chanel.

Pe trup, vestimentaţia feminină pornea de la experienţa celei masculine din evul mediu gotic, care afişa noua libertate fizică şi psihică lăsând la vedere picioarele mobile, pe care erau mulaţi până sus ciorapii-pantaloni-pantofi, din piele sau stofă, înlocuiţi acum de dres-ul tricotat, suplu, fără cusătură la spate.

Paco Rabanne, rochie metalică, anii '60

Pentru variaţie, fetele se îmbrăcau uneori ca bunicile de altădată, cu rochii lungi, romantice, în culori închise, cu floricele mici (granny-look). În viaţa zilnică, majoritatea femeilor tinere purtau fustă mini, de preferinţă din piele, bluză sau pulover şi manta maxi, centură foarte lată cu cataramă rotundă.

Coada de cal, *Marie Claire* septembrie 1969

În picioare, cizme înalte sau sandale cu platou înalt. Şi pentru noapte, îmbrăcămintea a diminuat, ajungând la cămăşuţe mini cu pantalonaşi scurţi, numite în Franţa „nuisettes".

Costumul a devenit astfel „costumaţie", joc de transformare a înfăţişării, ca pe scenă, exprimare a fanteziei personale.

Atitudinea non-conformistă, contestatară a tineretului implicând credinţele religioase, politica, artele plastice s-a manifestat în SUA, în două trepte succesive: moderată-pop şi radicală hippie.

1. *REVOLTA MODERATĂ POP*

În artele vizuale, curentul pop-art *(de la „popular")* s-a manifestat zgomotos, ca o reacţie împotriva artei abstracte, inaccesibilă omului de pe stradă american, lipsit de cultura necesară. Obiecte uzuale, concrete, produse industriale (ready-made) au fost scoase din contextul lor obişnuit şi expuse ca lucrări de artă (Rauschenberg, o mătură sau cutii de conserve etc.).

Sfidând convenienţele, tinerii au adoptat hainele de lucru ale muncitorilor, „blugii". Blue jeans erau confecţionaţi din secolul al XIX-lea dintr-o pânză de cort importată, de emigrantul bavarez Levi Strauss, din oraşul francez Nîmes – de unde denumirea americană „denim" – şi albăstrită cu indigo provenit din localitatea italiană Genes, de unde vine ,,jeans''. Astfel, salopetele destinate iniţial căutătorilor de aur şi cow-boy-lor au devenit ţinuta zilnică a adolescenţilor şi a tinerilor.

Cu ea se potrivea părul zburlit, mersul cu picioarele goale şi un comportament relaxat, nonconformist. Figura tipică a acelor ani era cea a actriţei Brigitte Bardot, proclamând sloganul care circula pe atunci „este interzis să interzici".

Tinerii, denumiţi în Franţa „minet", nu contestau comodităţile societăţii de consum, ci doreau numai să beneficieze de ele în deplină libertate. Datorită lor, modelul american al cow-boy-ului s-a răspândit pe tot globul.

Mineri în blugi de Levi Strauss, în 1882

Calvin Martens, Los Angeles,
blugi peticiţi cu artă din P. Beagle

Pentru „omul de pe stradă", principala urmare a fost adoptarea de către tinerii citadini, apoi de ambele sexe şi, mai târziu, de toate vârstele, a costumului blue-jeans, din pantaloni şi geacă cu ţinte. Pentru a părea cât mai uzaţi, ei au fost supuşi din fabrică unor tratamente inedite: prespălaţi, frecaţi cu pietre, cu perii de sârmă etc. Costumul se purta cu cămaşă cadrilată, din pânză, şi cizme.

Ca o urmare firească a acestei evoluţii au apărut şi veşmintele unisex, care puteau fi purtate atât de femei, cât şi de bărbaţi.

2. *REVOLTA RADICALĂ – HIPPIE*

Continuând mişcarea „beatniks"-ilor, o parte a

Brigitte Bardot în blugi, în anii '60

tineretului s-a răzvrătit împotriva modului de viaţă al părinţilor, părăsind domiciliul familiei şi luptând pentru libertate totală. Ei manifestau împotriva războiului din Vietnam, pentru drepturile civile ale negrilor din America etc. Tinerii refuzau nu numai principiile şi rigorile, ci întregul mod de viaţă al societăţii de consum, dezvoltată în întreaga lume a Apusului, după modelul Statelor Unite ale Americii. Ţelurile lor erau: dragostea universală („dragoste şi nu război"), şi întoarcerea la natură („flower power").

Socotind viaţa citadină artificială, inumană, tinerii s-au retras în afara oraşelor, ducând o viaţă nomadă sau grupându-se în comunităţi rurale, în care împărţeau frăţeşte munca, bunurile şi dragostea. Pentru a redescoperi esenţialul existenţei umane, hippies practicau meditaţia, încercând să obţină intensificarea şi expansiunea trăirii prin muzică (de o calitate specială, ca o incantaţie), dar mai ales prin folosirea drogurilor (LSD) prin care ajungeau la o exaltare spirituală, numită psychedelism.

Hippies purtau părul lung, despletit, împodobit cu flori, cămăşi lungi din pânză (alese din diverse costume populare) şi picioarele goale sau sandale. Culoarea preferată era rozul.

Johny Halliday în costum de scenă

Beatles în1963

COSTUMUL BĂRBĂTESC

Pe cap, plete, eventual legate cu o cârpă pe frunte (din ţesătură indiană), mustăţi şi barbă.

Pe trup, cămaşă populară (tunisiană sau de altă origine) şi blugi decoloraţi şi rupţi, cu petice şi inscripţii.

În picioare, sandale marocane.

Ca bagaj, rucsac şi sac de dormit şi nelipsita chitară.

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul era lung, cu flori risipite sau înfipte în codiţe. Machiajul psychedelic dând o expresie visătoare, ca în transă, folosea movul pe pleoape, brunul pe buze, iar obrajii erau pictaţi cu flori şi semne ezoterice.

Pe trup se asociau piese din diverse costume populare, cu croieli simple, arhaice, cum erau iile româneşti, sari-urile indiene, fustele creţe

„gipsy" sau mantalele afgane, care s-au bucurat în deceniul 1960 – '70 de o mare căutare pe piaţa mondială. Pe sub fustele creţe se vedea deseori un jupon cu dantelă.

În picioare se purtau sandale.

Podoabele erau mari, exotice: cercei din argint, cu aspect barbar, cruci şi pandantive legate la gât cu şnur negru. Acestea erau confecţionate chiar de hippies, care le vindeau pe stradă, întinse pe un pled, în cursul peregrinărilor de la un loc la altul.

Ţinuta era completată de o traistă mare, ţărănească (provenită din Grecia, de la noi sau de aiurea) în care ţineau: ţigări cu marijuana şi brichetă, parfum de paciuli, o carte de iniţiere în meditaţia transcendentală, andrele şi lână, un flaut.

„Flower power"

Începută ca o superbă revenire la natură şi la adevăratele valori umane, mişcarea hippie s-a stins o dată cu tinerii minaţi de droguri. În urma lor a rămas, pentru mulţi ani, o dârâ de flori risipite peste tot, cusute, brodate sau imprimate pe rochii, cămăşi bărbăteşti, cravate sau ciorapi: flower power.

Prin ţelurile ei idealiste, prin visul libertăţii totale, fireşti, ea şi-a pus amprenta asupra întregii generaţii.

Kenzo, flori hippie, *Vogue*, martie 1985

Hippies

Nicolae şi Elena Ceauşescu

ÎN ROMÂNIA

În răsăritul Europei, blocul ţărilor socialiste, dominat de URSS, ducea o viaţă retrasă, departe de moda apuseană, care era criticată în publicaţiile ideologice ca manifestare a capitalismului putred. S-a încercat o orientare ideologică a creaţiei vestimentare, ca şi crearea unei pieţe de desfacere proprii, prin organizarea unor congrese de modă ale CAER, în fiecare an în altă ţară (în 1960 la Sofia, în 1963 la Varşovia, în 1964 la Moscova etc.), iar revistele de modă reproduceau exemple din contribuţiile tuturor.

Vestimentaţia, controlată şi cenzurată de forurile politice, trebuia să fie în acord cu idealul „omului nou" propus ca model maselor, un muncitor voinic, obedient, ca un robot, lipsit de personalitate şi de spirit critic, de iniţiativa care ar fi tulburat ordinea statului totalitar.

Femeilor li se propuneau veşminte sobre, taiorul larg sau sarafanul, cu fusta acoperind genunchii, potrivite pentru slujbă sau şedinţe.

Bărbaţii îmbrăcau, obligatoriu, eternul „costum". Singularizarea era sancţionată. Miliţia avea mereu probleme cu studenţii de la Arte Plastice, care încercau, pe propria înfăţişare, forme sau armonii cromatice mai îndrăzneţe. Tinerii nu aveau voie să poarte barbă, aşa că toamna, la înscrierea la facultate, erau obligaţi (prin ordine scrise şi afişate) să se radă. Pentru că în regulament era vorba numai de barbă, băieţii îşi lăsau mustăţi enorme, privite cu amuzament de profesorii-complici. Într-o vreme, unii şi-au mai salvat bărbile, declarând că fac figuraţie în filme istorice, ca Dacii sau Mihai Viteazul.

Singurele pete de culoare apăreau în echipamentele sportive.

Începând din 1965, când a ajuns la conducerea partidului şi a statului Nicolae Ceauşescu, timp de câţiva ani a avut loc o oarecare deschidere spre restul lumii. Au sporit informaţiile culturale din Apus în presă, în radio şi mai ales datorită televiziunii (care îşi începuse emisiunile postului naţional din 1956).

În revista „Modern" erau reproduse şi unele modele de la Paris sau din Italia, alături de cele din Polonia, Ungaria etc., sugerând o nouă feminitate şi eleganţă. Pe lângă taiorul sau blazerul sever pentru slujbă, completate de pardesiul cu aspect militar, jurnalele de modă înregistrau primele fuste „mini", rochii lungi de seară şi pantaloni evazaţi, şi chiar şi haine de blană pentru femei, ca şi pentru bărbaţi.

Unisex, Mamaia, anii '60

Elena Ceauşescu cu rochie în stil popular

Interesul pentru costumul popular românesc a fost stimulat de succesul de care iile brodate se bucurau în atmosfera „hippie" din apusul Europei şi America. În toate ţările socialiste s-a manifestat, în acest timp, tendinţa creatorilor de modă de a reînvia tradiţia naţională proprie, subliniind continuitatea gustului local. S-au purtat piese autentice din costumul nostru popular (marame şi cojoace brodate, din piele întoarsă, ilice, traiste etc.), s-au folosit materiale specifice producţiei săteşti (stofa ţesută în dungi, pânza topită, blana şi pielea etc.), s-au preluat unele croieli (cămăşa în T sau caftanul etc.), dar, mai ales, s-au transpus superficial broderii populare, mutate de la locul lor deplin justificat pe veşminte cu croieli moderne, cu altă utilitate şi semnificaţie („Modern", iarna 1970 –'71). Cele mai împodobite şi costisitoare creaţii de acest gen au fost comandate de Elena Ceauşescu, pentru recepţiile diplomatice la care dorea să apară ca demnă urmaşă a domniţelor de altădată.

Renzo Piano şi R. Rogers, *Centrul Pompidou*, Beaubourg, Paris

COSTUMUL ÎNTRE 1970 – 1980

Punck şi Kitsch

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În decorul înflorit lăsat în urmă de hippies, cu parfumul „Opium" creat de Yves Saint Laurent, a început un deceniu al artificialului.

Ştiinţa şi tehnica au continuat să progreseze punând în circulaţie termenul „hight tech". Pe plan sufletesc a fost un timp al decepţiilor.

Ieşirea omului în cosmos s-a dovedit plină de primejdii. După euforia trecătoare obţinută prin droguri, revenirea la realitate a fost brutală, iar criza energetică, începută din 1973, a subminat încrederea în ziua de mâine. La războiul rece şi teama de bomba atomică s-a adăugat şi angoasa înstrăinării de mediul natural, degradat prin poluare.

Cadrul artistic era dominat de spectacolul realităţii crude. Erau scoase la vedere structurile constructive în arhitectură, ca în Centrul Cultural Pompidou de la Paris, unde faţada arată ca o mare schelărie, iar pereţii de sticlă străvezie par susţinuţi de ţevile de gaze şi de electricitate. Chiar şi ceasurile de mână îşi arătau, de asemeni, mecanismele prin indiscrete capace transparente, din plastic. Principalele direcţii către care se îndreptau

Centrul Pompidou, Beaubourg, Paris

André Courrèges, *Costum în stil „cosmonaut"*, 1982

Moda la Londra în anii ’60

artiştii erau indicate de arta americană: hiperrealismul (urmărind reproducerea unor aspecte cotidiene cu obiectivitatea unui aparat fotografic) şi expresionismul abstract, în care disperarea se manifesta prin violenţa trăsăturilor de pensulă (ex. H. Hartung) sau prin înjunghierea şi sfâşierea pânzei (ex. L. Fontana). Era preţuită îndeosebi acţiunea, mişcarea, prezente în sculptura cinetică (ex. Tinguely) sau în happening-uri, spectacole improvizate, la care participa şi publicul, cu acţiuni distrugătoare, mergând până la sinuciderea artistului (ex. Rudolf Schwartz Kogler).

În marile show-uri de muzică uşoară se strângea un număr imens de tineri, care erau invitaţi să danseze şi să chiuie, văzându-şi chipurile pe mari ecrane care făceau parte din spectacol. Aceste show-uri creau o impresie şocantă, de eveniment senzaţional, prin muzica agresivă, cu sonorităţi

Skinheads, Londra, 1970 din J.Dorner *Fashion*

Punk, Londra 1970

neobişnuite produse de instrumente electrice sau sintetizatori, dar şi prin luminile orbitoare, multicolore, în continuă mişcare, efecte de abur sau fum, „disco", (de la discotecă).

Idealul uman al tinerilor era vedeta de muzică rock. Factorul comun al acestor cântăreţi era în primul rând părul lung, zburlit şi înfoiat, care era scuturat şi fluturat în ritmul muzicii. Îmbrăcămintea, era sau din piele neagră sau imprimată cu motive exotice, africane sau indoneziene, în culori ţipătoare.

CONTESTATARII

În anii '70 a avut loc o orientare stângistă a unei părţi a tineretului apusean, care nu-i mai aprecia nici pe răsfăţaţii minet-pop şi nici pe dezertorii hippies. Combatanţii politici de stânga, marxişti, mergând până la terorism, erau denumiţi în Franţa **baba**. Ei se distingeau prin ţinuta neglijentă, hainele desperecheate, murdare, cu tivurile descusute, pantofii nelustruiţi.

În Anglia, tinerii muncitori, nemulţumiţi de viaţa lor mărginită, îşi descărcau agresivitatea mai ales la meciurile de fotbal, suporterii echipelor adverse bătându-se între ei. Împotrivindu-se societăţii burgheze în ansamblu, refuzând romantismul semnificat de părul lung, băieţii îşi rădeau părul cu maşina electrică, iar fetele îşi tundeau părul inegal, urât. Toţi se îmbrăcau neîngrijit, cu haine ponosite, prea strâmte, cu bocanci militari. Ei erau numiţi skinheads, după titlul romanului în multe volume scris de Richard Allen în 1970 – 1977.

Manifestarea extremistă cea mai zgomotoasă, inspirată de muzica rock, a apărut la Londra, după 1975, în mişcarea **punk**. Un grup de tineri disperaţi, rebeli agresivi, pentru a şoca generaţia părinţilor, burghezi conservatori, exponenţi ai societăţii de consum, şi-au compus o înfăţişare teribilistă, de carnaval. Semnul distinctiv era creasta de păr ţeapănă, colorată ţipător, inspirată din penele pieilor roşii şi semănând cu coiful

Punk, Londra anii '70

Costume de blugi „unisex”, din J.Dorner *Fashion*

troienilor. Ca să stea în sus, părul era apretat cu sirop, pastă de dinţi, detergenţi, albuş de ou sau zeamă de lămâie, apoi era colorat violent în dungi roşii, verzi, roz, bleu etc.

Machiajul combina masca de clovn cu lividitatea cadaverică, proclamând, ca un afiş, că viaţa e derizorie. În urechi erau înfipte, drept cercei, ace de siguranţă sau agăţate lame de ras.

Veşmintele din piele neagră, îmbrăcate direct pe piele, erau strâmte, şnuruite şi împodobite, ca un pom de Crăciun, cu obiecte metalice disparate, lanţuri, inele de perdele etc.

În viaţa zilnică, circulaţia informaţiei vizuale prin TV, dar şi a mărfurilor, a avut drept urmare o asemănare a îmbrăcămintei pe tot globul, după modelul statelor cu cel mai mare prestigiu.

Oamenii de pe stradă, cetăţenii obişnuiţi din clasa medie din Europa şi S.U.A., adulţii conservatori au păstrat şi în acest deceniu o îmbrăcăminte reţinută, fără ostentaţie. **Femeile** preferau taiorul de tip Chanel sau pantalonul (evazat), sau blazerul (jacheta bărbătească) peste rochie. Silueta era alungită prin tălpile înalte ale pantofilor (cu platou) ascunşi de pantalonii evazaţi. Prin această nouă proporţionare, centrul siluetei s-a deplasat în jos, de la buric spre sex.

Bărbăţii aveau un aspect uşor feminizat, părul mai lung, cu perciuni. Purtau cămaşă strîmtă, cu guler foarte mare, jacheta strânsă pe talie, din catifea în coaste sau stofă homespun, peste pantaloni evazaţi, uni, catifeaua reiată concurând cu pânza jeans-ilor – care erau în continuare uniforma civilă a tinerilor. Veşmintele erau în general lejere şi confortabile.

Costumele naţionale au mai rămas în vigoare doar în unele ţări legate în mod deosebit de tradiţie datorită religiei (ca în cele musulmane) sau unor imperative culturale (ca Japonia, unde kimono-ul este încă folosit ca rochie de seară sau de ceremonie), sau în zonele restrânse de pe glob, unde mai persista modul de viaţă rural. În oraşe, deosebirile de altădată din înfăţişarea trecătorilor, datorate stării sociale, meseriei şi nivelului de trai, au continuat să se şteargă, ca şi cele impuse de vârstă şi chiar de sex – prin hainele unisex. Uniformizarea a stârnit, firesc, diferite reacţii.

Costume „unisex”, *Moda*, 76/1972, Bucureşti

Prezentările de modă au luat înfăţişarea unor spectacole, oferind mai puţin idei sau modele de purtat, cât desfăşurări de invenţii artistice ingenioase. Dress-designerii de pe tot globul s-au dezlănţuit, nemaifiind îngrădiţi de gustul sau

Modele anilor ’70: unisex, punk, Chanel

C. Marinescu, *pantofi sport „unisex”*, 1975

cererile practice ale publicului cumpărător, imaginând, cu o nouă libertate, opere de artă pentru care omul-manechin nu mai era decât un suport.

La Paris, fiecare dintre creatori a căutat să-şi exprime propria personalitate, apelând la tradiţia naţională a neamului său şi folosind toate metodele de comunicare vizuală ale arhitectului, pictorului şi sculptorului.

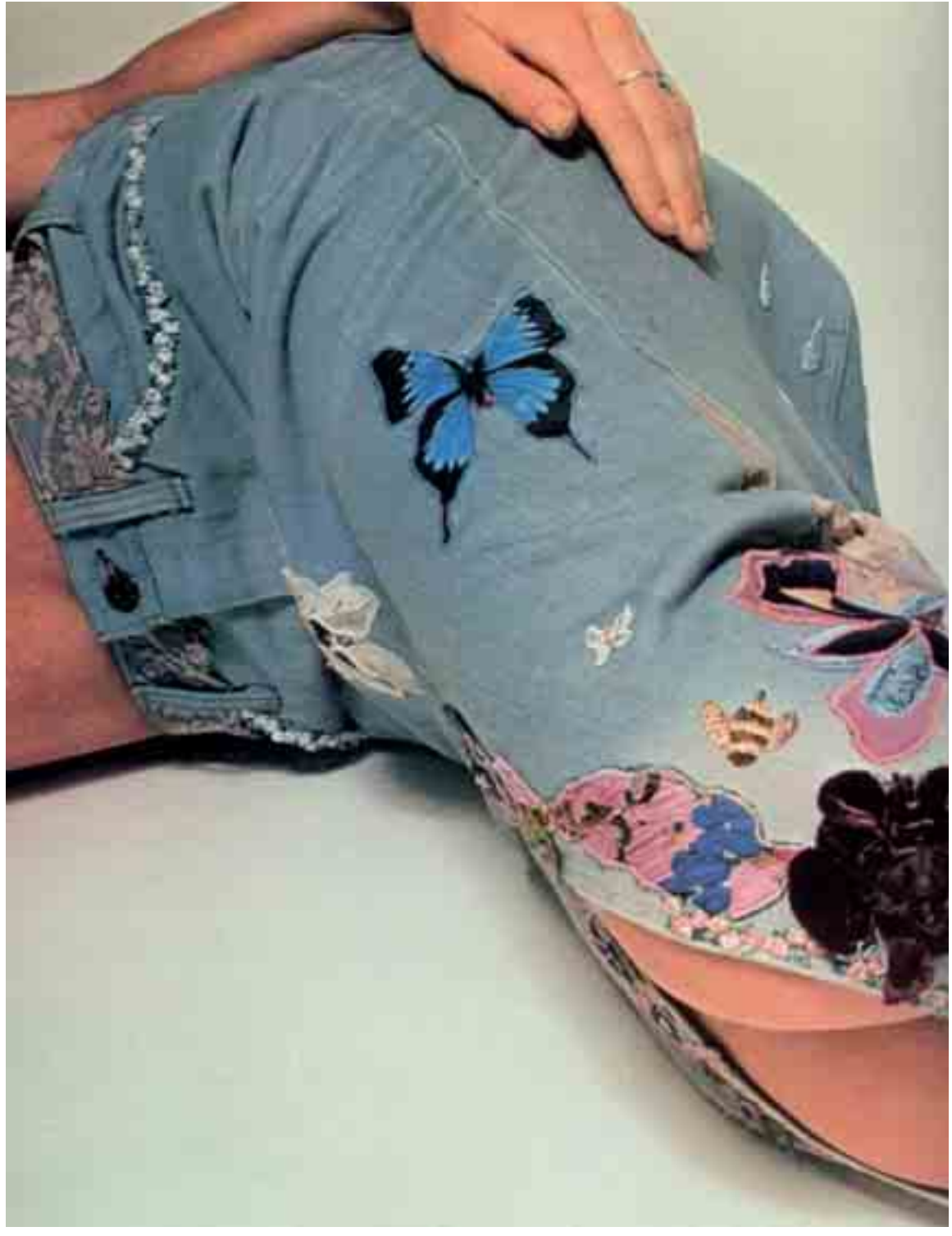
Japonezii Kenzo, Issey Miyake, Hanae Mori şi alţii au alcătuit cu mătăsuri, pânze imprimate sau hârtie apariţii uimitoare, înviorătoare pentru peisajul întregii lumi. Jssey Miyake observa că în lumea apuseană croiala e determinată de forma corpului, pe când în cea japoneză de calităţile materialului. S-au afirmat şi europeni plini de fantezie, ca italianca Popy Moreni, francezii Thierry Mugler, Sonja Rykiel sau J. P. Gaultier, autorul celor mai şocante combinaţii.

După 1974, când lumea arabă din Orientul Apropiat s-a îmbogăţit exportând petrol, au fost la modă fesul, brăţările şi mătăniile musulmanilor.

Cea mai interesantă a apărut însă, în acest deceniu, reacţia populară a purtătorilor de blugi din Statele Unite ale Americii. Fiecare a încercat să-şi alcătuiască o imagine unică, pictându-şi, brodându-şi sau împodobindu-şi pantalonii şi geaca cu ţinte, cu aplicaţii din materialele cele mai neaşteptate, pene, perle, mănuşi, cu imagini figurative (Adam şi Eva, flori, fluturi etc.) sau abstracte, decorative.(P.Beagle, American Denim)

Unul din mijoacele de individualizare folosite îndeosebi de negri a fost şi coafura, în formă de coarne, crengi etc. Moda nonconformistă, agresivă a tinerilor, kitsch-ul, imitarea ieftină şi „după ureche" a modelelor admirate, alăturarea la întâmplare a unor piese disparate, dezvăluia lipsa culturii artistice.

Ţările socialiste din estul Europei au rămas şi în acest deceniu marcate de regimul de austeritate impus de conducerea comunistă.



Sherry Stevens din Los Angeles, *Blugi brodaţi*, 1975, din P. Beagle

Nicolae şi Elena Ceauşescu îmbrăcaţi în vizon şi astrahan, *Cinema*, februarie 1980

ÎN ROMÂNIA, în anii '70 libertăţile deceniului trecut au scăzut treptat, odată cu nivelul de trai al populaţiei. Doar cuplul prezidenţial, Nicolae şi Elena Ceauşescu, strălucea prin luxul vestimentar. Prima tovarăşă a ţării, care-şi atribuia titlurile de doctor, inginer, academician, arbora la recepţiile diplomatice rochii somptuoase, princiare, brodate cu fir, dar apărea şi la „vizitele de lucru" din fabrici şi uzine cu blănuri scumpe.

Apogeul prestigiului înşelător al celor doi dictatori a fost atins în 1978 când, în vizită la Londra, au fost primiţi cu onoruri regale şi plimbaţi cu caleaşca reginei.

Prezent permanent pe ecranele televizoarelor, Nicolae Ceauşescu îşi schimba într-una costumele impecabil croite, clasice sau sportive, cămăşile cu flanele cu col roulé, şapca cu pălăria sau căciula de astrahan.

Înalţii demnitari comunişti – nomenclatura – aveau acces la magazine speciale, cu circuit închis, şi la case de modă, beneficiind de materiale de bună calitate.

Toţi ceilalţi locuitori ai ţării, indiferent de funcţie, intelectuali sau muncitori, alcătuiau o masă informă, cenuşie şi monotonă.

Ecourile schimbărilor înviorătoare din moda apuseană pătrundeau doar sporadic, întâmplător.

Muncitori ieşind de la lucru, în loden şi cu bască, *Flacăra*, 13 februarie 1971, Bucureşti

Pantofi cu platou,
1970, foto de familie

În revistele de modă româneşti filtrate de cenzură, noutăţile erau trunchiate, atenuate. Linia modei era dictată în continuare de congresele CAER şi preluată de conducerile industriei de confecţii şi ale producţiei cooperatist-artizanale. Costumele populare tradiţionale, păstrate în muzee, erau principala sursă de inspiraţie a creatorilor, în primul rând pentru veşmintele de gală. În viaţa cotidiană, îmbrăcămintea trebuia să fie în primul rând practică, fără prea multă fantezie, orice excentricitate fiind interpretată politic.

Femeile se mai descurcau cu croitorese în casă, pentru rochii simple sau fuste şi bluze.

Bărbaţii purtau vara pantalon cu cămaşă şi sandale cu ciorapi, pe vreme rece costum sau haină din catifea reiată, vestă tricotată sau pulover, iarna geacă de fâş (impermeabilă) cu bonetă tricotată sau şapcă.

Miliţienii se distingeau prin culoarea albastră a uniformelor, cu centura şi diagonala albe. Garda civilă, care păzea străzile în timpul trecerii convoiului prezidenţial, era formată

Haina de homespun,
ţinuta de slujbă în anii '70

Îmbrobodiri, *Modern*, 40 / 1966, Bucureşti

Model pentru măturat cu târnul,
Femeia, 9 / 1970, Bucureşti

din „băieţii cu ochi albaştri", tineri orfani crescuţi de partid şi care se recunoşteau după costumele şi pardesiele de adult, nepotrivite cu vârsta lor, şi după pantofii lustruiţi.

În lipsa unei reale şi autentice vieţi a modei, rarii oameni de cultură care se preocupau de domeniul vestimentaţiei ajungeau la concluzia că singura cale posibilă pentru realizarea unei înfăţişări acceptabile era „ieşirea din modă". „...deasupra modei şi variaţiilor ei stă stilul, expresie a personalităţii, temperator al exceselor, indicator de nuanţe, acela care ne face să rămânem în amintirea şi afecţiunea celor din jurul nostru", scria Zoe Dumitrescu Buşulenga în revista „Modern", vara 1971, p.2.

Situaţia cea mai jalnică era însă la ţară; în satele depopulate prin plecarea majorităţii adulţilor în fabrici şi uzine; bătrânii duceau un trai mizer, ilustrând prin înfăţişarea lor degradarea culturii săteşti, cea mai preţioasă realizare autohtonă, perpetuată peste veacuri.

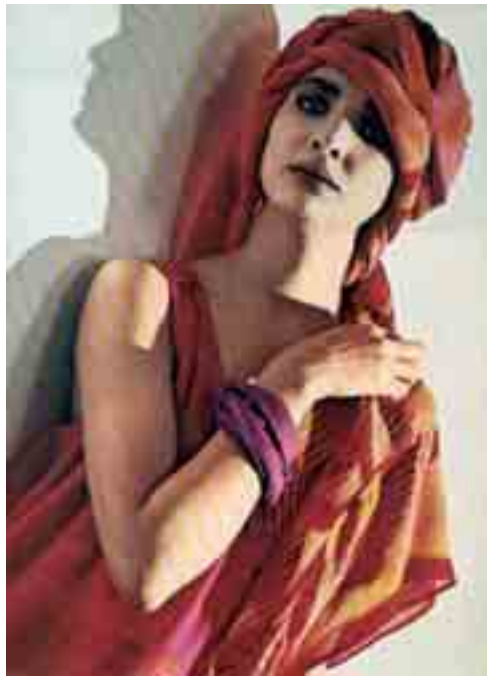
În locul costumelor populare (evitate în timpul comuniştilor, pentru că se legau de starea de chiabur, şi folosite doar festivist, în spectacolele Cântarea României) ţăranii ajunseseră la o formulă proprie, bazată pe suprapunerea unui mare număr de piese vestimentare de calitate inferioară, chiar dacă nu erau vechi. Bărbaţii, pe cap cu căciula sau pălăria decolorată de vânt şi de ploi, purtau cămaşă, peste care se vedeau cel puţin două-trei veste sau pulovere, până la scurta de deasupra, pantalonii erau vârâţi în ciorapi de lână, şi aceştia în bocanci sau gumari (galoşi).

Femeile, mereu îmbrobodite, foloseau aceleaşi straturi, fusta creaţă şi şorţul înflorat, iar gumarii plini de noroi ajunseseră emblema vieţii la ţară.

Frank Gehry, *Vitra Design Museum*, 1989, Weil am Rhein, Germania

COSTUMUL ÎNTRE 1980 – 1990

Postmodernii erei postindustriale



Moda drapajelor arabe, Mondrian, *Vogue*, martie 1985

CONDIŢII DE DEZVOLTARE În penultimul deceniu al secolului, progresul microelectronicii a schimbat atât modul de producţie (în postindustrial), cât şi relaţiile sociale din ţările democratice, dispărând vechiul proletariat cu lupta lui de clasă. Perfecţionarea şi extinderea mijloacelor tehnice de comunicare, de la computerul ,,lep-top'' la telefonul mobil, au avut ca urmare fenomenul „globalizarii" culturale.

Cadrul artistic • Odată cu miniaturizarea noii aparaturi, nu a mai fost vizibilă legătura dintre funcţie şi formă, care determinase stilul modernist-cubist al întregului ambient, (redus la esenţial, structurat raţional, executat industrial, la preţul cel mai mic). Modernismul a fost criticat de generaţia anilor '80, a postmodernistilor, ca prea simplu, sobru, sărac, uniform şi impersonal. Varietatea infinită a imaginilor difuzate de mass-media de pe tot globul, ca o expoziţie universală a tuturor popoarelor, cu tradiţii din toate timpurile, a provocat o explozie de fantezie, şi artiştii au pornit să se inspire, cu dezinvoltură, din toate stilurile trecutului. În curtea Muzeului Luvru la Paris, arhitectul chinez Ieoh Ming Pei a ridicat celebra piramidă de metal şi sticlă, în 1988. În Germania, la Weil-am-Rhein, Vitra Design Museum a fost construit de arhitectul Frank Gehry, în 1989, de forma unui morman de cuburi albe, ca răsturnate la întâmplare în iarbă. Au fost imaginate mobile „neterminate", pe care beneficiarul e liber să le asambleze şi să le decoreze, adăugându-le aplicaţii magnetice, oferite de studioul italian Alchimia. Au apărut pe piaţă o sumedenie de obiecte uzuale din plastic, consumabile efemere, înveselind casa ca jucării multicolore. O nouă înţelegere a înfăţişării umane ca artă a dus la alcătuirea muzeelor costumului în toată lumea.

Idealul uman a încetat să mai fie o utopie sau un star inaccesibil.

Circulaţia imaginilor, dar şi a confecţiilor de larg consum pe tot globul, a continuat să diversifice imaginea tipurilor umane şi în acelaşi timp să crească asemănarea vestimentară.

Peter Shire, (Memphis), fotoliu postmodern *Bel Air*, 1982

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

Comunicarea pe deasupra graniţelor a dus la înlăturarea unor bariere politice: în 1985, Raisa Gorbaciova, soţia preşedintelui URSS, l-a invitat pe Pierre Cardin să prezinte moda pariziană, iniţiativă urmată şi de China, care renunţa la uniformele albastre, unisex, impuse întregii populaţii.

Internaţionalizarea costumului nu a însemnat numai extinderea geografică a modei europene şi americane, ci şi pătrunderea unor noi aspecte

din experienţa popoarelor de pe alte continente. A apărut o diversitate a imaginii rar întâlnită în istoria costumului şi s-au amestecat cele mai opuse tendinţe. Noul val, „new wave", conţinea de fapt mode retro reluate, de la neo-punk la neo-romantism. Chiar şi imitaţiile ieftine, denumite până atunci cu dispreţ **kitsch** şi considerate de prost gust, erau proclamate în deceniul opt nu numai acceptabile, dar chiar legitime, înzestrate cu prospeţimea noutăţii. Efectele cele mai surprinzătoare au fost obţinute prin asamblarea unor materiale sau piese vestimentare altădată socotite incompatibile, creatorii de modă recomandau blugi cu bluză de dantelă, tenişi din lame şi cu paiete, debusolând şi mai mult marele public. Japonezii par să-şi fi păstrat însă, printre singurii, criteriile artistice în compunerea imaginii. Un model semnat de Issey Miyake cuprinde întotdeauna o metaforă poetică, un fulgarin pare un fluture, o rochie din mătase plisată o floare exotică.

Din punct de vedere sexual, libertatea devenea însă libertinism. În acei ani părea că nu mai există principii morale sau reguli de comportare. Unele femei doreau să arate ca bărbaţii, unii bărbaţi ca femeile, iar în cazurile extreme inversarea sexelor era obţinută prin intervenţii chirurgicale şi tratamente cu hormoni.

În publicitatea de modă, în aceşti ani, s-a impus chipul ambiguu al tulburătoarei Grace Jones, manechina de culoare arătând ca o creatură artificială, inventată de un designer, cu figura colţuroasă şi carură de bărbat, cu părul tuns scurt-perie şi pielea ca din lac lucios.

Femeile au început să poarte costumul bărbătesc ca atare, neadaptat („haina furată fratelui mai mare"), ba chiar şi pălăria, şapca sau bereta. Sub influenţa bărbaţilor travestiţi şi rochiile sau bluzele feminine aveau umeri prea

Aglomerarea podoabelor, *Diva*, Atena,1993-1994

Grace Jones, ideal de frumuseţe în anii ’80

laţi, susţinuţi de perne (ca în epoca milităroasă a celui de-al doilea război mondial).

În acelaşi timp, în moda feminină şi-au făcut apariţia detalii foarte sexy. Lenjeria a fost scoasă la vedere, înlocuind îmbrăcămintea convenţională şi alcătuind deseori unicul strat. Astfel, sutienul din dantelă a înlocuit bluza, acoperit uneori doar parţial de jachetă, juponul străveziu a apărut drept fustă, combinat în modul cel mai neprevăzut cu o jachetă de stofă groasă sau cu un pulover de schi. Între fusta mini şi ciorapii negri, susţinuţi cu jartiere elastice deasupra genunchilor, se vedea pielea coapselor. Madonna oferea imagini mereu schimbătoare, dar la fel de şocante.

Şi în **costumele bărbaţilor** s-au experimentat noutăţi, deocamdată doar la nivel de laborator, în prezentările-spectacol sau în paginile revistelor de modă. Unele propuneri păstrau integritatea costumului, intervenind deasupra cu picturi (Castelbajac). Alteori, costumul era croit în forma clasică, dar din materiale imprimate, în culori neobişnuite.

Cei mai îndrăzneţi creatori, ca Jean-Paul Gaultier, au renunţat la veşmântul masculin prin excelenţă, pantalonul. În 1984, Gaultier a îmbrăcat prezentatorii modelelor sale în fuste mai lungi sau mai scurte, imaginând chiar o mini-jupă din strasuri (imitaţii din sticlă ale diamantelor) pentru ţinuta de seară. Colecţia era completată de un şort din dantelă. Îmbrăcămintea „omului de pe stradă“ era departe de fantezia spectacolelor de modă.

Populaţia activă a continuat să prefere ansamblul din trei piese, bluză, jachetă, pantalon sau fustă. Revistele de modă adresate marelui public din toate ţările civilizate au înregistrat preferinţa unanimă pentru o ţinută relaxată, comodă, soft (moale, neapretată), nu numai în costumele de timp liber sau de sport, ci şi în îmbrăcămintea de stradă sau de serviciu şi chiar în cea de spectacol. Croielile clasice au fost înlocuite cu altele mai puţin convenţionale, dar mai confortabile, permiţând mişcarea, în special la mâneci, pentru care erau preferate „aripile de liliac“, largi în axile (pe lângă mai vechile croieli kimono sau raglan).

Dintre materiale, cel mai căutat era jerseul suplu, neşifonabil.

Designer-ul italian G. Armani a readus „costumul“ în moda tineretului, croindu-l mai larg, din stofe uşoare, eliminând vătuiri şi căptuşeli.

Blugii au continuat să domine garderoba tineretului de ambele sexe. Rupturile şi tivurile deşirate au încetat să mai fie un semn de protest, fiind percepute doar ca nişte ornamente, ca oricare altele.

În SUA, noua elită, tinerii pofesionişti care munceau puternic şi se distrau la fel, denumiţi „yuppies“, purtau la slujbă costumul („dress to impress“ “for success”). În timpul liber ei preferau să-şi păstreze tricourile şi blugii din timpul studenţiei.

În viaţa cotidiană, francezii deosebeau două categorii de oameni, după îmbrăcămintea caracteristică:

1. *conservatorii*, care respectau şi păstrau tradiţia părinţilor, domni serioşi şi doamne distinse, denumiţi *bon chic, bon genre* sau prescurtat *BCBG* (pronunţat be se be je).

Madonna în corset de J. P. Gaultier, 1990

Branchés şi BCBG, *Paris-Match,* 11 aprilie1986

Aceştia acceptau moda zilei doar în detalii, părând mereu retro sau mai curând atemporali. El, tuns corect, purta jacheta asortată la pantalon, dar fără cravată, şi cu mânecile suflecate, lăsând să se vadă dublura vărgată. Ea era adepta stilului Chanel, se îmbrăca în taior (sau fustă, bluză şi jachetă), cu perle la gât şi la urechi şi pantofi escarpin.

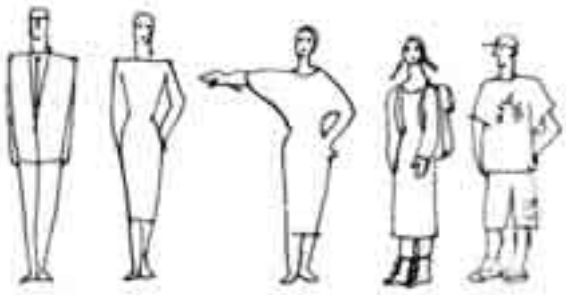
2. *categoria celor „puşi în priză" (branchés)*, mereu după ultima modă, doreau să arate amuzant, combinând piesele cele mai disparate. El avea părul strâns în coc şi haine foarte largi, eventual pantaloni militari, cu tenişi şi pălăria bunicului. Ea alătura, la rândul ei, o rochie elegantă cu basc şi ghete cazone.

Oficial însă prejudecăţile s-au menţinut mai departe. Când, în 1985, ministrul francez al culturii Jack Lang s-a înfăţişat la Adunarea

Sharon Stone, *Noul Cinema*, 1988, Bucureşti

Naţională într-un costum semnat de Thierry Mugler, extrem de sobru, dar cu haina închisă pe gât şi fără cravată, a stârnit un val de proteste.
Costumele de sport, dar şi automobilele de curse sau bicicletele au fost literalmente acoperite de inscripţii cu caracter publicitar, în culori frapante. Pe faţa şi pe spatele tricourilor, care ofereau suprafeţe mari, unitare, s-au desfăşurat şi texte mai poetice sau umoristice, pagini din benzi sau filme de desene animate. Scrisul a devenit, astfel, o componentă ornamentală a compoziţiilor vestimentare. Calvin Klein s-a iscălit pe slipuri bărbăteşti care au fost cumpărate şi de femei sau îmbrăcate peste blugi (Michael Jackson).
Această **scripto-manie** a contaminat, în acest deceniu, chiar şi domeniul coafurii: tinerii americani, suporteri ai unor echipe de fotbal, îşi tundeau părul scurt, apoi îşi rădeau pe ceafă emblema echipei favorite, ca de pildă floarea de crin a oraşului New Orleans. La fel, automobiliştii pasionaţi îşi înscriau astfel pe cap marca maşinii preferate – ca de exemplu V şi W suprapuse ale mărcii Volkswagen.
Mişcarea contestatară era mai puţin aparentă decât în trecut. Ecologia a câştigat adeziunea multor tineri care au pornit campanii împotriva folosirii pielii şi blănii animalelor ucise pentru luxul omului. Imitaţiile sintetice de piele şi mai ales cele miţoase, ca blana, au încetat să mai reproducă fidel forma şi culoarea animalelor luate drept model, deosebindu-se, voit, de acestea prin culorile vii sau imprimeurile fanteziste. Drept urmare, blănarii au încercat să trişeze vopsind blănuri naturale în culori nenaturale, mov sau verde, pentru a le face să pară artificiale.

Ecologiştii văd animalul din blană, foto de familie



Moda anilor 1980

ÎN ROMÂNIA, aproape tot deceniul, viaţa a continuat să se scurgă în umbră, cu privaţiuni (raţionalizări la căldură, lumină, hrană) care se răsfrângeau în imaginea mohorâtă a străzii. Se construia însă, cu sacrificii, Casa Poporului (astăzi Parlamentul). Ziarul oficial era „Scânteia", iar TV emitea doar câteva ore pe zi propagandă politică, şi cine avea cablu putea urmări meciuri de fotbal la bulgari.

În toate magazinele din ţară se găseau aceleaşi mărfuri, la aceleaşi preţuri.

Pentru a suplini lipsa de fantezie a produselor industriale, artiştii plastici s-au apucat de creaţie vestimentară; nu numai absolvenţii secţiilor de modă, dar şi pictorii, sculptorii sau arhitecţii imaginau ţinute festive, foarte apreciate mai ales pentru nunţi sau botezuri. Se crease chiar un stil distinct „Fondul Plastic": rochiile, de obicei din catifea, erau bogat ornamentate, mai ales cu aplicaţii sau încrustaţii de dantele vechi, recuperate din lăzile bunicilor, plasate în faţă ca o platcă sub care rochia era încreţită, largă, ca să se potrivească la orice măsură. Magazinele Uniunii Artiştilor Plastici din toate oraşele ţării erau pline de rochii, cravate, curele şi genţi care se vindeau mai bine decât picturile.

În ton cu moda, caricaturistul Mihai Stănescu imprima pe bluze caricaturile şi jocurile sale de cuvinte pline de haz.

Hainele care veneau din străinătate, trimise de rude sau prieteni, denumite „de pachet", erau

Mâneca liliac, *Rainbow*, primăvară - vară, 1988

Model de creaţie
Fondul Plastic din anii ‘80

la mâna a doua, provenite de la talciocuri sau de la solduri. Norocul era că blugii se purtau oricum uzaţi.

Deceniul s-a încheiat cu prăbuşirea cortinei de fier, începând cu dărâmarea zidului Berlinului, continuând cu Revoluţia de catifea din Cehoslovacia şi sfârşind cu Revoluţia Română din decembrie 1989.

Din punct de vedere vestimentar, revoluţia noastră din decembrie s-a petrecut în pulovere. Toţi cei care, în acele zile şi nopţi fierbinţi, s-au perindat pe micile ecrane, au ţinut să treacă drept exponenţi ai valului spontan de revoluţionari, venit din stradă, arborând pulovere de schi, indiferent de vârstă, de la Andrei Pleşu la Alexandru Paleologu.

Pulover de schi, amintind Revoluţia Română, *Stefanel*, 6 / 1995, Bucureşti

Începutul Revoluţiei Române, 1989

F. O. Gehry, *Muzeul Guggenheim din Bilbao*, 1991 - 1997, Spania

COSTUMUL ÎNTRE 1990 - 2000

Stres şi relaxare

CONDIŢII DE DEZVOLTARE

Ultimul deceniu al mileniului al II-lea a început într-o atmosferă agitată, ca urmare a căderii zidului care izola ţările estice de restul Europei. În timp ce harta Europei se fărâmiţa mereu în mici pete divers colorate, a început şi o mişcare inversă, de asociere a ţărilor europene în Comunitatea Europeană, asigurând, prin ştergerea graniţelor şi prin moneda unică, libera circulaţie individuală. Omenirea a început să spere că în viitor conflictele vor putea fi stinse pe cale diplomatică, într-o lume pacificată.

Cuvântul-cheie al acestei etape a fost „relaxarea", înţeleasă ca scop ideal în toate domeniile, de la destinderea reacţiilor politice la binemeritata odihnă de după efort. S-a remarcat că niciodată până acum nu s-au cheltuit atâţia bani şi energie pentru combaterea stresului, folosindu-se băi, masaje, pilule, ceaiuri sau tehnici orientale, ca yoga. Computerul a uşurat munca, posibilă şi la domiciliu.

Cadrul artistic • Ambientul ideal al epocii încerca să restabilească relaţia firească a omului cu natura. Ecologia nu mai părea o utopie.

În proiectele arhitecţilor dominau spaţiile largi, odihnitoare, privirea trecea prin pereţii de sticlă, şi prin plafon se vedea cerul, reflectat mai departe de oglinzi. Muzeul Guggenheim din Bilbao (Spania), început în 1991 de arhitectul F. Gehry, părea un peşte cu solzi din bronz lucitor ieşind din apă.

Philippe Starck, scaune Louis '20, 1995, Franţa

Ţinută relaxată

CARACTERE GENERALE ALE COSTUMULUI

În SUA, tinerii ajunşi la majorat în acest deceniu erau copiii celor care prin 1950 – '60 alcătuiseră valul baby-boom, fiind denumiţi, de aceea,

Dr. Mauch, pantofi cu efect de presopunctură, 1998

Bărbatul sensibil, Brad Pitt, *Noul Cinema*, 1998, Bucureşti

boomets. Aceştia se bucurau cu nonşalanţă de bunăstarea obţinută cu eforturi de părinţii lor. Ei nu mai aveau însă idealurile care-i mânau pe aceştia la acţiune, nici îndârjirea contestatară a hippie-lor sau a celorlalţi răzvrătiţi, ci aspirau doar la echilibru şi naturaleţe.

Idealul uman al epocii nu mai era Superman, eroul supradimensionat, cu muşchi de oţel modelaţi prin culturism, ci omul obişnuit, mai degrabă plăpând, dar autentic (întrupat pe ecran de actori ca Brad Pitt).

Actorii de cinematograf cei mai admiraţi ai acestor ani au încetat să mai poarte corsete, perne la umeri, peruci şi talonete pentru a fi conformi standardelor, ci şi-au arborat nepăsători chelia şi cicatricele, ca Bruce Willis.

Pentru femei, părul zburlit, ca ieşit de sub duş,

Opusul superman-ului, *Vogue Hommes*, Valentino Uomo, martie 1994

Calvin Klein, Parfumul „Eternity", *Madame Figaro*, 19 noiembrie 1994

a devenit coafură de gală, iar divele ca Julia Roberts au căutat să strălucească în primul rând prin firesc, chiar dacă aveau pieptul plat. „Imperfecţiunea e sexy", spunea Calvin Klein („Vogue", 1994).

În modă, creatorii, începând cu Jean Paul Gaultier, au dat lovitura de graţie musculoşilor, aducând pe podium manechini firavi, în haine suple, lejere. Era normal ca veşmintele să fie largi, lăsând corpul să respire.

De asemenea, nu s-a mai obosit nimeni să asorteze piesele între ele, cu accesoriile sau cu pantofii, acceptând că „orice merge cu orice".

Concepţia asupra atracţiei, dragostei şi sexului, care stătea sub semnul libertăţii totale de la inventarea pilulei, a fost zdruncinată în această epocă de un fenomen major care a acţionat ca o calamitate naturală. A devenit evidentă primejdia contaminării cu SIDA, noua ciumă a acestui sfârşit de mileniu, care făcuse din anii '80 peste sute de mii de victime în lume. Ea putea fi evitată cel mai eficace prin fidelitatea cuplului. Ca urmare, a crescut peste tot numărul căsătoriilor legale (în Franţa, în 1989, s-au celebrat cu 10000 mai multe căsătorii decât în 1988). Catolicismul a pornit o campanie organizată pentru susţinerea familiei, iar 1994 a fost declarat „anul familiei".

S-au schimbat imaginile publicitare; Calvin Klein, care până atunci ilustrase reclamele sale cu nuduri sau săruturi, pentru lansarea parfumului „Eternity", în 1993, a reprodus fotografia unei familii fericite cu doi copii, însoţită de următorul motto: „Întoarcerea la valorile tradiţionale de fidelitate, de monogamie, de dragoste fără sfârşit".

Efectele acestei stări de spirit asupra modei nu au întârziat. Moschino a prezentat în 1994 o colecţie cu titlul „Repetita juvant", cu modele vechi, dar trainice, potrivite pe ici, pe colo, ca de pildă o jachetă Chanel, dar încheiată, în loc de nasturi, cu ace de siguranţă.

Creatorii au început să se preocupe de „garderoba ideală", fixând piesele principale din dulapul unei femei, care să nu trebuiască să fie schimbate din şase în şase luni. Issey Miyake imagina modele plisate, ca veşminte atemporale, iar Agnes B. declara: „Îmi plac hainele pe care le păstrezi mult timp". Revistele de modă de la Paris citau cuvintele lui Cocteau: „Simplitatea creşte odată cu rafinamentul".

Nina Ricci, poşetă în formă de telefon, *Fascino*, octombrie - decembrie 1996

Erau preferate materialele naturale rezistente: lâna, inul, pielea, în culoarea lor, nevopsite, necălcate, mototolite. Au revenit în garderobă ghetele înalte cu şireturi, cazone, de la sfârşitul secolului al XIX-lea, care se purtau iarna şi vara (fără ciorapi), de dimineaţă şi până seara, chiar la spectacol. Minimalismul a alungat pentru o vreme bijuteriile din modă.

Agnes B., tricot, 1997

De ce nu pantofi cu tocuri? *Elle*, februarie 1994

De ce nu floricele? *Vogue Hommes*, februarie 1993

COSTUMUL BĂRBĂTESC

În acest sfârşit de mileniu, cele mai senzaţionale înnoiri au apărut însă în domeniul conservator, prin excelenţă, al costumului bărbătesc, rămas aproape neschimbat timp de două secole. La început s-au făcut doar experienţe limitate ale unor dress-designeri de a combina în

Bărbat cu sarong, Dolce et Gabbana, *Vogue Hommes*, martie 1994

Haina direct pe piele, Gianfranco Ferre, Max, 1998

vestimentaţia masculină câte ceva împrumutat din garderoba feminină sau de a readuce în actualitate piese din istoria costumului. Apoi, în reviste de avangardă, ca „Vogue", înfăţişarea barbătească a fost scoasă din tiparele clasice ale masculului puternic şi sobru, a fost eliberată de prejudecăţi, recunoscându-se şi pentru „sexul tare" acelaşi drept la împodobire, schimbare, joacă. S-a impus astfel o nouă concepţie asupra idealului masculin, care apare cu atât mai şocantă cu cât contravine unor obiceiuri mai adânc înrădăcinate (mai ales în mediile rurale).
Helmut Lang a lansat în anul 1996 bluze şi maiouri masculine din dantelă cu flori. Pentru a sublinia noua tendinţă, unii creatori au exagerat costumaţia, ca la carnaval, până la travesti. Desigur că această furtună care a răscolit garderoba masculină a fost stârnită în mare parte de homosexuali, revendicând în cadrul „drepturilor omului" o libertate de manifestare necunoscută până acum.
Schimbarea era însă inevitabilă, determinată de cursul firesc al evoluţiei umane. La sfârşitul secolului al XX-lea, după ce s-a statornicit o convieţuire paşnică a celor două sexe pe aceleaşi terenuri de activitate – productivă, creatoare, socială, dar şi menajeră – era normal să se şteargă acele deosebiri din înfăţişare care marcau până nu demult rolul diferit al fiecăruia (al bărbatului muncind şi luptând în afara căminului, al femeii crescându-şi copiii acasă). Înfrumuseţarea a încetat astfel să mai fie considerată o frivolitate, intrând în sfera manifestărilor artistice, a gesturilor de politeţe, ca şi a exprimării personalităţii individuale.
Saloane şi produse cosmetice pentru bărbaţi au devenit obişnuite. „Costumul" prelucrat din deceniul trecut de designer-ul italian G. Armani era reconsiderat pe gustul tinerilor.
Croit pe corp, pe măsură, făcut de comandă la croitor, şi nu cumpărat de gata, costumul îşi păstra forma clasică, fiind însă executat din materiale noi, ţesături uşoare, lucioase, imprimate, vărgate etc. Acesta era îmbrăcat fie pe pielea goală, fie doar peste maiou, fie peste cămaşa – de obicei colorată – deschisă la gât. Jean Paul Gaultier a creat în 1996 un costum şocant, care, printr-un efect de haşuri părea că reliefează anatomia purtătorului: muşchii pectorali, abdominali, fesieri etc.
Kenzo a lansat în 1993 costume clasice, având pictate pe pieptul hainei, dar şi al cămăşii, mari ghivece cu flori galbene sau roşii.
Lungimea părului nu se mai asocia cu răzvrătirea, ci depindea numai de gustul purtătorului sau de calitatea firului. Băieţii se legau deseori la cap cu basmale, ca şi corsarii, şi atunci îşi agăţau în ureche şi un cercel sau mai mulţi.

Piercing

Suprapuneri, Guess, *Vogue Hommes*, februarie 1993

Suprapuneri străvezii, Comme des Garcons, detaliu, *Vogue*, mai 1991

COSTUMUL FEMININ

Pe cap, părul natural, lung era lăsat liber sau legat la spate, uneori împletit. Scurt, era tuns băieţeşte.

Pe trup, erau vizibile suprapunerile, de sub rochia decoltată se vedea maioul, ca şi de sub blazerul bărbătesc. Îmbrăcămintea cea mai comună era tricoul pentru vară sau puloverul pentru iarnă, cu fusta care putea avea toate lungimile (fusta lungă până la glezne avea cusăturile descusute, ca şliţuri) sau cu blugi unisex.

În picioare se purtau ghete înalte sau pantofi cu talpă groasă din cauciuc de camion, iar vara tenişi sau sandale japoneze.

Accesorii: rucsacul în locul poşetei.

În locul bijuteriilor mobile, au fost fixate pe toată urechea anouri asimetrice (fiecare alt fel) sau în număr diferit. Obiceiul indian al încrustării deasupra aripii nasului a unui diamant, cu rol de inel de logodnă, mereu sub ochi, era adoptat şi de unele europence. O adevărată modă s-a răspândit printre tineri, cea a ineluşelor trecute prin piele nu numai în urechi, dar şi pe alte părţi ale trupului (piercing). Paralel a avut loc, ca o reacţie, exacerbarea publicităţii „sexy", apărând reviste ca „For women" sau „Women only" (ca echivalente ale celor pentru bărbaţi, de tip „Play-boy").

Smockingul a fost preluat de femei, purtat fără cămaşă sau cu fustă (Yves Saint Laurent,1996).

Lenjeria la vedere, Hanro, detaliu, *Brigitte*, 16 / 1994

Yves Saint Laurent, Smoking, *Marie Claire*, 1996

ÎN ROMÂNIA, după 1989 a urmat o perioadă de „tranziţie" de la orânduirea comunistă la economia capitalistă, de piaţă. Primele efecte vizibile ale eliberării au fost avalanşa de ziare noi şi de buticuri cu chewing-gum, Coca-Cola şi mărfuri de bazar turceşti.

Unul dintre primele semne ale libertăţii a fost crucea scoasă la vedere, agăţată de lanţ la gât sau atârnată ca cercel. Desfiinţarea uniformelor de şcoală a permis tinerilor să-şi hotărască propriul chip, după legi numai de ei ştiute, dar acţionând, de fapt, prin imitaţie şi fără vreun criteriu bine definit. Noii-îmbogăţiţi au organizat primele baluri – cu pretexte filantropice – pentru a-şi etala luxul, rochiile scumpe aduse din străinătate şi bijuteriile. Concursurile pentru „Miss România" s-au extins şi în oraşele din provincie şi s-au inserat şi în competiţiile pe plan internaţional, mobilizând o armată de croitori, coafori şi machiori.

Parade de modă au fost desfăşurate fastuos în teatre şi cazinouri, prezentând creaţiile designerilor şi scenografilor. Universităţile de Artă au intrat în competiţie, relevând aspectele artistice ale creaţiei vestimentare.

S-au înfiinţat noi organisme de cercetare, s-au deschis şcoli de manechine etc.

Participările la manifestările României în străinătate, interzise în trecut, au devenit curente şi frecvente.

Doina Levinţa, *Parada modei masculine*, 2002

Unda Popp, *Spectacol de performing*, expoziţie personală, 1898, Galeria Căminul Artei, Bucureşti

Mori de vânt în California, S.U.A.

COSTUMUL LA ÎNCEPUTUL MILENIULUI III

Sfârşitul modei

Omenirea resimte din plin „şocul viitorului" prefigurat acum trei decenii de Alvin Töffler; valul ştiinţei şi tehnologiei moderne se rostogoleşte din ce în ce mai repede, înainte ca adaptarea din mers să-i poată ţine pasul. „Era Gutenberg", a transmiterii şi păstrării culturii prin cartea tipărită este înlocuită, în mare măsură, de cea a computerelor.

Succesiunea rapidă a informaţiilor ne face mereu mai nerăbdători, amatori ai „genurilor scurte" în toate domeniile artei, de la poezia de tip haiku la video-clipul muzical, derulat într-o viteză ameţitoare, ca şi prezentările de modă televizate. Ştergerea graniţelor comunicării şi globalizarea impune inevitabil folosirea unui limbaj comun, în primul rând vizual, ale cărui convenţii asigură înţelegerea mesajelor, dar care, pentru a transmite ceva nou, trebuie să exprime un punct de vedere personal.

În costumul purtat, viaţa socială cere încă unele uniforme militare sau civile, ascunzând trupul cu particularităţile lui individuale, pentru a evidenţia doar funcţia. Costumul masculin şi taiorul feminin, completate de tunsoarea clasică şi de accesoriile, asortate formează baza ţinutei militare, CFR-iştilor, aviatorilor etc. ca şi a celei a funcţionarilor.

Pentru ceremonie, fracul sau jacheta, ca şi rochia lungă şi pălăria se mai păstrează doar în cercul cel mai conservator al Europei, la Curtea Angliei, sau în mediile voit atemporale (întâlnite în istoria costumului din toate secolele, cum sunt cele ale orchestrelor simfonice). În unele universităţi cu tradiţie se mai îmbracă ocazional robe, bonete sau peruci rămase de la fondarea lor, iar lacheii hotelurilor de lux par apariţii din alte secole. Chiar şi veşmintele ordinelor religioase s-au mai simplificat (după Conciliul Vatican II), maicile ordinului St. Vincent de Paul, de pildă, fiind obligate să renunţe la coafele din pânză albă apretată, cât nişte corăbii, cu care nu puteau conduce automobilul.

Donna Karan, N. Y. *Vogue*, 1996

Coapse la vedere, *Marie Claire,* octombrie 1991

Idealul uman • Într-o lume în continuă transformare creativitatea este o calitate vitală. Omul ideal este cel care ştie să-şi exploateze însuşirile personale, care face ce-i place – şi ştie că poate face bine –, pentru care munca nu este o pedeapsă, ci o pasiune. Reprezentanţilor noii elite li s-a găsit şi un nume: „Bo-bo" (David Brooks), o îmbinare a doi termeni aparent antagonici, „bourgeois" şi „bohemiens", caracterizând pe de o parte munca organizată, de tip burghez, pe de alta atitudinea indiferentă faţă de lux, caracteristică romanticilor. Ei nu mai cumpără limuzine, ci automobile de teren, se îmbracă simplu, sobru, în tonurile neutre care odinioară erau ale săracilor. Doar sportul mai aduce culori vii, necesare pe stadion pentru a fi vizibile de la distanţă.

Cei foarte tineri au propria lor modă, care pare ieşită din actualitate, venită din toate timpurile. Ei par să se întoarcă, cu graţie, într-un trecut

Buricul la vedere, *Vogue*, octombrie 1996

Hublou pentru buric, Louis Vuitton,
Expres Magazine, 13 - 19 martie 2003

ideal, la care visau romanticii, într-o lume simplă şi înţeleaptă, în acord cu natura, preţuind bucuriile primordiale. Vanităţile însemnelor de rang şi avere au fost şterse de pe veşmintele lor şi trimise la muzeu. Cu o superbă dezinvoltură, băieţi şi fete de pretutindeni pot fi văzuţi călătorind cu sacul în spate, dormind pe jos prin gări sau aeroporturi. Ei poartă cu nepăsare aceleaşi maiouri sau bluze de bumbac, scoase peste pantaloni sau fuste, aceleaşi pulovere largi sau geci; de sub rochia decoltată se vede maioul, tivurile sunt inegale, emblema lor e buricul la vedere sau bascheţii dezlegaţi la şireturi.

Încetarea dictaturii modei, înţeleasă ca o schimbare impusă şi acceptată unanim, apare, astfel, ca fenomenul cel mai imporant al epocii noastre (comentat în studii ca *Sfârşitul modei*, de Teri Agins). Majoritatea femeilor, altă dată principalele beneficiare ale frivolităţii, adoptă azi, faţă de propria imagine, o relaţie de tip bărbătesc. De unde până nu demult femeile cu stare, dar subordonate social, apelau la casele de modă pentru a-şi susţine prestigiul rangului, dar şi pentru a-şi ascuţi arma specifică, seducţia, acum, stăpâne pe sine şi independente financiar, vor să-şi decidă singure aspectul.

Tiraniei modei i se opune şi relaxarea generală a vestimentaţiei. Computerele au introdus munca la domiciliu, unde stai îmbrăcat cum vrei, dar şi pentru birou a apărut aşa-numitul „internet-set-look", ţinuta pentru lucrul „cu ochii pe ecran", cu haine comode. Nici în lumea afacerilor nu se mai pune peste tot acelaşi preţ pe eleganţa care face impresie. În SUA, încă din deceniul trecut, s-a permis funcţionarilor să nu mai vină îmbrăcaţi oficial vinerea, pentru a putea pleca în week-end direct de la slujbă. Din 1991, concernul gigant de aluminiu ALCOA a fost primul care a permis angajaţilor să renunţe total la costumul impus, urmat în 2000 de multe altele.

Este, de altfel, uşor de observat că lumea de pretutindeni nu se mai „găteşte" decât în situaţii cu totul speciale. Cei tineri nici nu au apucat altceva decât veşminte, „wash-and-wear". Industria de confecţii globalizată nu mai riscă să producă decât piese de bază, botezate, „simple chic", care se pot combina de către cumpărător după gust, indiferent din ce cultură face parte.

Ce şi cui mai vând, atunci, designerii de modă? Ei nu mai vând haine, ci doar imagini virtuale, publicitate.

Eleganţa, fantezia vestimentară şi podoabele preţioase s-au refugiat pe podiumurile prezentărilor de modă, care au devenit adevărate spectacole, continuând happening-urile din deceniile trecute. Creatorii îşi semnează prototipurile sau unicatele la fel ca şi pictorii pânzele lor, iar manechinele sunt la fel de faimoase ca şi actorii de cinema.

Plăcerea jocului dă farmec show-ului de modă, care se desfăşoară rapid, pe fond muzical şi cu efecte de lumini colorate sau cu valuri de aburi, amintind clip-ul sau instalaţia. Autorii nu se mulţumesc să propună noi modele de veşminte, ci modifică întreg aspectul uman, creând raporturi de proporţii insolite, adăugând volume susţinute de adevărate proteze, modelând deformări corporale expresioniste (ex. Paquita Paquin, *Phênomènes*, „Vogue", august 1994).

Dress-designerii au „deturnat" deseori materiale

Tinerii dau tonul modei , *Vogue Hommes*,
septembrie 1993

din domeniul industrial, socotite până atunci incompatibile, ca plasticul banchetelor automobilelor, plasa metalică, fibrele metaloplastice, spuma de plastic etc. (Patrick Cabasset, *Tissus venus d'ailleurs,* „Vogue Hommes", 1996).

Privit retrospectiv, secolul al XX-lea pare să-şi fi îndeplinit menirea de a elibera omul de constrângeri şi prejudecăţi, oferindu-i libertatea de a-şi concepe înfăţişarea ca pe o creaţie artistică zilnic reînnoită.

Se pare că cei tineri vor să-i reînveţe pe adulţi să se joace, să vadă cu ingenuitate omul adevărat îndărătul hainei, să preţuiască mai mult fantezia decât şablonul.

Fenomenul principal al evoluţiei vestimentare din secolul al XX-lea a fost, prin urmare, democratizarea pe toate planurile, estomparea inegalităţilor de poziţie socială sau de avere, ca şi

John Galliano, la Dior, *Le Nouvel Observateur*, ianuarie-februarie 2000

păstrează mobilul profund în subconştient, în mister. Fiecare om îşi dezvăluie personalitatea sau şi-o ascunde, după nevoie, compunându-şi înfăţişarea personajului pe care doreşte să-l întrupeze, pentru a stârni în semeni anumite reacţii. La fel cum viaţa artistică actuală nu se mai limitează, ca altă dată, la câteva curente sau şcoli dominante, ci se desfăşoară într-o multitudine de moduri de expresie personale, şi în conturarea imaginii umane accentul cade tot mai mult pe creaţia individuală. Azi, orice om trebuie să înveţe că arta de a alătura forme şi culori pe propriul chip are aceleaşi legi ca şi pictura sau sculptura, iar alegerea şi combinarea veşmintelor înseamnă compoziţie decorativă, slujind, în cazul costumului, ca şi politeţea, unei cât mai bune comunicări umane. Concluzia este că pe primul plan va trece calitatea artistică.

Ţesături nemaivăzute, Junya Watanabe, detaliu, *Comme des Garcons*, 2000

Kosuke Tsumura, *Haină din nylon şi ziare*, detaliu, Kyoto, Colecţia Institutului de Modă

a celor de vârstă şi de sex, odată cu nivelarea deosebirilor în ocupaţii şi ritm de viaţă.

Încetând să mai fie o investiţie a averii, ca în evul mediu, când o rochie valora cât o moşie, fiind moştenită de mai multe generaţii, îmbrăcămintea actuală devine pe zi ce trece mai efemeră – iar eleganţa mai accesibilă oricui.

Odată ce costumul nu mai slujeşte la transmiterea unor informaţii precise, prozaice, ce i-a mai rămas de comunicat? Desigur, mesaje poetice, inefabile, ca muzica. Răspunsul nu e simplu, pentru că relaţiile umane, chiar dacă s-au schimbat, îşi

Locuinţă gonflabilă, *Le Nouvel Observateur*, septembrie 2000

Thierry Mugler, Pălărie, *Point de Vue*, februarie 1998

CUM VOR ARĂTA NEPOŢII NEPOŢILOR NOŞTRI?

Am păşit în noul mileniu cu speranţa evitării catastrofei nucleare, a rezolvării paşnice a conflictelor, a descleştării tensiunilor interetnice etc., etc.

La începutul celui de-al III-lea mileniu după Hristos, şi al celui de-al VI-lea de istorie scrisă, omenirea se întreabă, firesc, ce s-ar mai putea inventa în domeniul costumaţiei? Aceleaşi forme şi culori, croieli şi podoabe au fost transmise de la o generaţie la alta, mereu reluate, combinate în noi ansambluri resimţite ca proaspete, incitante, „la modă", pentru a fi repede neglijate şi uitate ca demodate, în favoarea altor noutăţi, şi ele „retro" în felul lor. Ca şi pe vremuri în Grecia antică, întrecerile sportive, Jocurile Olimpice, devenite spectacole mondiale, au obişnuit publicul larg cu vederea trupului atletic, armonios dezvoltat, înfăţişat în mişcare, fără nici o mască sau artificiu deformant.

După ce s-a dezvăluit tot ce se putea dezvălui, ne întrebăm cum se va petrece repoetizarea mijloacelor de seducţie, reînvăluirea lor în misterul necesar pentru a stârni imaginaţia?

Astăzi este greu de conceput un singur ideal uman care să polarizeze admiraţia publicului, a cărui arie s-a extins, practic, la suprafaţa întregului glob pământesc sau măcar peste tot unde a pătruns televiziunea.

Pe când sculptorii Greciei antice şi-au sintetizat observaţiile şi meditaţiile în statuile ideale ale zeilor, pornind doar de la tipurile localnicilor din Peloponez, pe ecranele televizoarelor se perindă cele mai diverse tipuri de asiatici sau africani, europeni sau amerindieni evoluând într-un uriaş caleidoscop, în care se alătură oameni de toate vârstele şi se pun în valoare tradiţii costumare diferite.

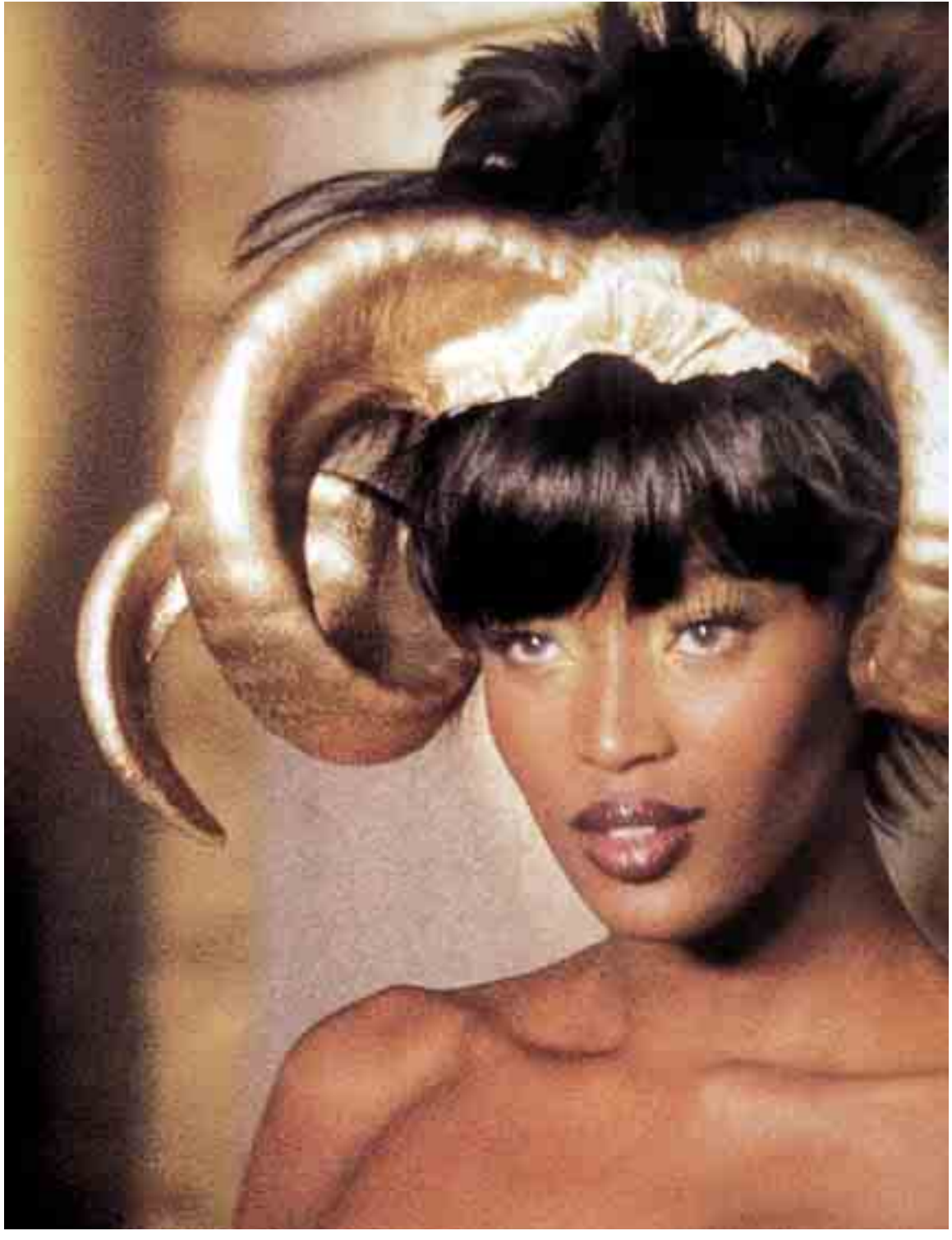
Ţesături mulate, Lillehammer, anii '90

Se prevede, astfel, statistic că în secolul acesta speranţa de viaţă se va prelungi, iar numărul vârstnicilor va fi mereu mai mare. Fenomenul a dat de gândit creatorilor, ca de pildă lui Yissey Miyake, inspirându-i modele inedite, cum sunt hainele metalizate, armonizate cu părul argintiu.

Pe de altă parte, ne putem imagina că urmaşii noştri, plictisiţi de uniformitatea „costumului universal", răspândit peste tot de mijloacele de difuzare vizuale, şi începând să se mai simtă complexaţi, provinciali, îşi vor scoate la lumină vechile porturi, atât de bine potrivite staturii, coloritului pielii şi părului, şi modului de a se mişca, de a merge sau a dansa. Departe de a deveni monoton, costumul viitorului, hrănit de comoara folclorului, va redeveni creaţie autentică, paşnică exaltare a culturilor naţionale. Costumul considerat operă de artă va permite manifestarea talentului, cultivat printr-o

Revenirea la flori

educaţie estetică la care în zadar a aspirat veacul nostru, dar pe care progresul o va impune, fără îndoială, în viitor. Astfel, prin înfăţişarea sa expresivă, armonioasă şi preţioasă, omul însuşi, creatorul propriei sale imagini, va declanşa în aproapele său „trăirea totală" pe care o dăruieşte arta, ca un eşantion al ordinii universale, dumnezeieşti, bucurie a ochiului, minţii şi sentimentului, punând în funcţiune toate simţurile. Oamenii vor redescoperi plăcerea pipăitului unui veşmânt din puf sau din catifea, foşnetul unei taftale, parfumul suav al unui văl diafan, vor recepta mesajul poetic al unui costum, de data aceasta la scara democraţiei, adică la îndemâna tuturor.



Revenirea la coarne, Alexander McQueen pentru Givenchy

Schimbările de aspect, de formă şi de culoare ale costumului viitorului vor depinde, desigur, de noile sale funcţii, de integrarea lui în peisaj, care la rândul lui va fi marcat de modul de producere a energiei. Locul lemnului, cărbunelui sau petrolului va fi luat nu numai de energia atomică ci şi de razele solare, de forţa mareelor, a valurilor mării sau a vântului, sau de procesarea chimică a deşeurilor. Au şi apărut versiuni moderne ale morilor de vânt, care împodobesc peisajul ca un stol de păsări, ca şi cuptoare de gunoi care înfrumuseţează oraşul, cum e cel cu turla ca o sferă aurie, proiectat de Hundertwasser, la Viena.

Arhitectura va avea grijă să menajeze vegetaţia; de aceea, urbanistica de anticipaţie plasează majoritatea clădirilor cu funcţii publice în subsoluri (săli de spectacol, biblioteci, arhive, parcări etc.), iar locuinţele la înălţime, fie ridicate deasupra solului prin tije, ca nişte ciuperci sau flori, fie suspendate pe reţele, de pildă deasupra unui râu.

Slujit de maşinării, omul nu va mai trebui să se deplaseze la slujbă, lucrând acasă. În schimb, îşi va muta domiciliul după voie: se prevede realizarea unor unităţi locuibile ca nişte rulote, putând fi agăţate de elicoptere şi mutate oriunde, în oraş, pe munte sau la mare.

Noile materiale de construcţie vor permite ca fiecare om să-şi modeleze, ca şi scoica, propria cochilie, în formele cele mai fanteziste.

Costumele vor trebui să ţină seamă de deplasarea individuală, care va intra în viteză fie pe sol, pe covoare rulante sau încălţări pe pernă de aer (asemănătoare patinelor cu rotile actuale), fie în aer, la mică înălţime, ceea ce ar impune măsuri de protecţie antişoc prin veşminte pneumatice sau spongioase.

A devenit posibilă realizarea unei pelicule foarte subţiri, elastice, termoizolante, impermeabile şi

Philippe Starck, *Vogue*, septembrie 1997

– suprem rafinament – putând să-şi schimbe culoarea după dorinţă, eventual cu o programare prealabilă. Nu mai este doar o idee ştiinţifico-fantastică nici combinezonul prevăzut cu cili-senzori, capabili să preia din mediul exterior sau interior informaţii asupra stării atmosferice, temperaturii, umidităţii sau radiaţiilor, declanşând adaptarea automată a

Givenchy, Rochie peste costum de baie, *L'Express Magazine*, 13 - 19 martie 2003

Fermoare ca ornament, Dior, *Vogue*, aprilie 2001

costumului. Pentru timpul rece s-au imaginat şi haine, care, păstrate în dulap sub presiune, arată ca o folie de hârtie, dar în contact cu aerul devin expandate, ca o vată pufoasă.

Mijloacele de comunicare individuale vor continua să evolueze. Există deja „palmotropul", purtat la mână ca un ceas, care combină funcţiile telefonului, computerului, faxului şi televizorului. Butoanele de comandă a transmiţătorilor şi receptorilor miniaturizaţi vor face parte din costum, sub formă de cercei, brăţări sau coliere, antenele având rolul ornamental al penelor la pălărie sau al florilor prinse în păr.

Ochelarii vor deveni adevărate proteze, extinzând acuitatea vederii până la microscop sau telescop şi permiţând perceperea razelor care depăşesc spectrul vizibil, ultraviolete şi infraroşii. Lărgirea câmpului vizual pe o suprafaţă sferică, de jur împrejur, ar permite o

Robotul japonez ASIMO, *Le Nouvel Observateur*, 4 - 10 ianuarie 2001

orientare în spaţiu superioară celei a albinelor. În ochelari ar putea fi integrate şi aparate foto sau computere, cu mausul în inelul de la deget. Ar putea fi atins, astfel, visul înzestrării omului cu însuşirile celorlalte vieţuitoare: cu forţa leului, întrupată de Sfinx-ul egiptean, cu viteza calului, atribuită centaurului grecesc, cu zborul vulturului, propriu geniilor înaripate mesopotamiene sau cu adaptarea subacvatică a sirenelor.

Scenografii filmelor de anticipaţie au propus diferite soluţii de combinare a aspectului tehnic al aparaturii cu văluri fluide, romantice, sugerând viaţa organică.

Cea mai mare invenţie, ale cărei consecinţe vor apărea în mileniul al III-lea, este însă extinderea trucajului prin proliferarea imaginilor artificiale. Încă din anii '80 ai secolului '20 s-a realizat, deocamdată doar în film sau TV, proiectarea unor obiecte inexistente în realitate. În Jurassik Park, dinozaurii lui Spielberg au fost integraţi în memoria calculatorului sub forma unor ecuaţii matematice din care au rezultat creaturi verosimile introduse în film printre personajele reale (Jean Gabriel Fredet, *Vrăjitorii imaginilor*, „Le Nouvel Observateur", 15-20 decembrie 1994).

Urmează, desigur, implantarea acestor imagini virtuale chiar în spaţiul vieţii cotidiene. Oricine ar putea astfel să-şi schimbe ambianţa camerei cu un decor de munte sau de mare sau să se învârte printre eroii unui film sau printre manechinele care prezintă moda, privindu-le pe îndelete de jur împrejur prin stop-cadru. Deasemenea va fi posibil ca omul să se înveşmânteze şi pe sine însuşi în iluzii, făcând vizibile hainele imaginare ale împăratului din poveste, ba mai mult, variindu-le prin morphing, realizând trecerea într-un mod fluid de la o imagine la alta, aşa cum într-o reclamă publicitară pentru benzină un automobil

devine, printr-o metamorfoză progresivă, un tigru care sare.

Dacă văzul, auzul şi mirosul pot fi şi acum lesne înşelate, probabil că şi pipăitul şi gustul vor fi păcălite într-un viitor nu prea îndepărtat prin mijloace artificiale pentru a da senzaţia unor trăiri reale. Oare cum se vor adapta urmaşii noştri la această confuzie dintre vis şi viaţă, pe care Calderon de la Barca a intuit-o acum peste trei secole?

Nici nu ne putem imagina posibilităţile acestor reeditări ale basmelor, în care un balaur se poate preface într-un Făt-Frumos şi invers, trăind astfel mai multe vieţi.

Căci să nu uităm că, după cum scria Shelley:

Oricâtă bucurie sau dureri
Ne-aşteaptă, fără capăt e cărarea
Şi mâine pentru om nu-i ce-a fost ieri
E veşnică pe lume doar schimbarea.

(traducere de P. Solomon)

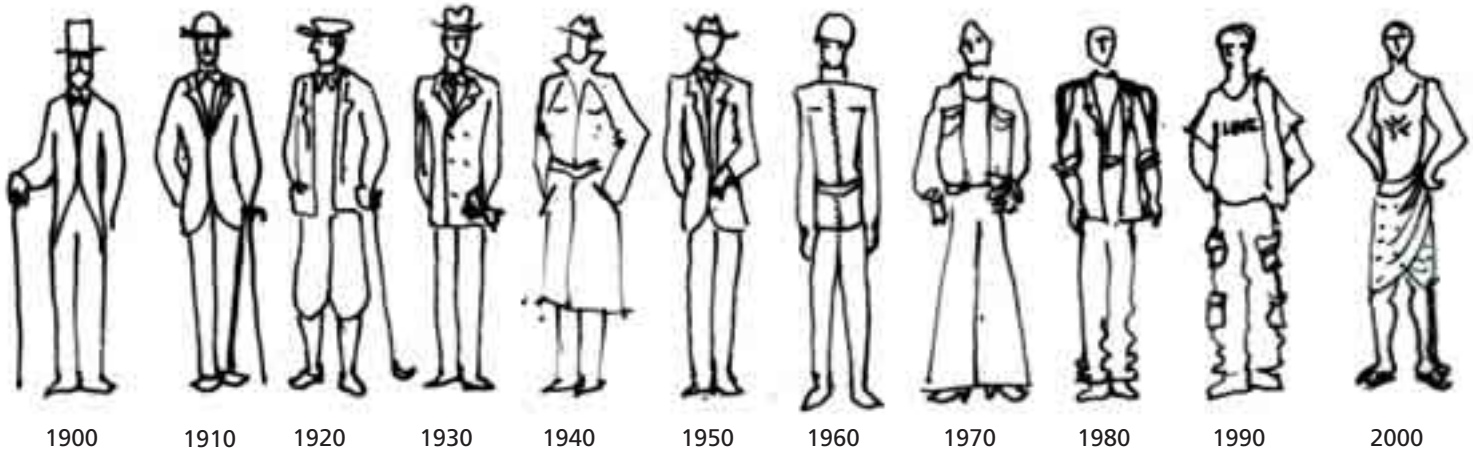
Revenirea la colanele africane, Givenchy, *Vogue* septembrie 1997

Revenirea la bijuterii indiene, John Galliano, *Vogue*, septembrie 1997

Revenirea la blănuri ca în preistorie, J.P.Gaultier, *Vogue*, septembrie 1997

J. P. Gaultier, *Bubu*, anii '90

Bibliografie



Costumul masculin de-a lungul secolului XX

Agins, Teri, *The End of Fashion*, New York, Harper Collins Publishers, 2000.

Alain, Emile Chartier *Un sistem al artelor frumoase*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969.

Alexianu, Al., *Mode şi veşminte din trecut,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971.

Arnold, Janet, *Handbook of Costume,* Londra, Macmillan, 1973.

Barthes, Roland, *Le système de la mode*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

Baudelaire, Charles, *Pictorul vieţii moderne şi alte curiozităţi*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1992.

Bănăţeanu, Tancred, Focşa, G., Ionescu, E. *Arta populară în R.P.R.,* Bucureşti, Espla, 1958.

Bănăţeanu, Tancred, Zlotea, E., *România - din tezaurul portului popular tradiţional*, Bucureşti, Ed. Sport-Turism, 1977.

Bâtcă, Maria, *The Romanian National Costume*, Bucureşti, Departamentul de Informaţii Publice al Guvernului României, 1996.

Beagle, P., *American Denim*, New York, Harry N. Abrams Inc, 1975.

Berchină, Doina, *Moda pe înţelesul tuturor*, Bucureşti, Ed. Paidea, 1999.

Besson, Jean-Louis, *Le livre des costumes*, Paris, Ed. Gallimard, 1986.

Blondez Philippe, Mode en mouvements de mode, Ed. SODES, Paris, 2005.

Boehm, Max von, *Die Mode,* München, F. Brinckmann, 1925.

Bonnart, Personnages de qualite, Paris, Rombaldi, 1956.

Boucher, François, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion, 1965.

Boutin-Arnaud, Marie et Noelle Tasmadjian, *Le vêtement, création, conception, fabrication*, Paris, Nathan, 1997.

Braun, Ronsdorf, Margarete, *Modische Eleganz, Europäische Kostümgeschichte von 1789 bis 1929,* München, Georg DW Callway, 1963.

Broby Johansen, R., *Body and clothes*, New York, Reinhold Book Corporation, 1968.

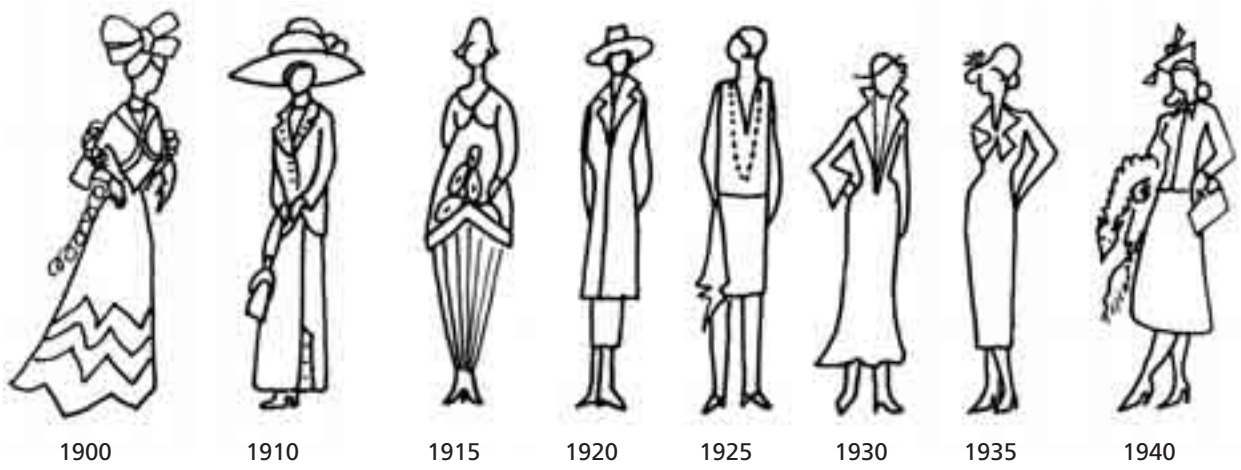
Brooke, Iris *English Costume*, London, Methuen, 1951.

Brooks, David, *Bobos in paradise*, NY. London, Simon & Schuster, 2000.

Buta Ovidiu, *Victima modei*, Iaşi, ed. Polirom, 2006.

Caragea, Cecilia, *Istoria aranjării părului*, Bucureşti, Ed. Teora,1999.

Carlyle, Thomas, *Filosofia vestimentaţiei*, Bucureşti, Institutul European, 1998.



Costumul feminin între 1900-1940

Chambers, Bernice G., *Color and design. Fashion in men's and women's clothing,* New York, Prentice Hall inc, 1951.

Chapsal Madelaine, *La chair de la robe*, (Madelaine Vionnet), Paris, Ed. Fayard, 1989.

Contini, Mila, *5000 ans d'elegance,* Paris, Hachette, 1965.

Cottaz, Maurice, *Encyclopedie du costume*, Paris, Ed. Albert Morance, 1955.

Cressy Judith, *Le livre de l'or*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

Cunnington, C.W. şi P., *Handbook of English Costume*, London, 1959.

D'Assailly, Gisèle, *Les quinze révolutions de la mode*, Paris, Hachette, 1968.

Davenport, Millia, *The book of Costume,* New York, Crown publ. inc., 1948.

Deboucourt M., *Modes et manières du jour 1789-1808,* Paris, Rombaldi, 1957.

Deslandres, Yvonne, *Le costume, image de l'homme*, Paris, Ed. Albin Michel, 1976.

Deslandres, Yvonne; Müller Florence, *Histoire du costume au XX-eme siècle*, Paris, Somogy, 1986.

Dickson, Olive Patricia, *Arts indiens au Canada,* AINC Ottawa Canada, 1972.

Dicţionar de artă, Bucureşti, Ed.-Meridiane, 1998.

Dorner, Jane, *Fashion*, London, Octopus Book, 1974.

Erner Guillaume, *Victimes de la mode?*, Paris, Ed. La decouverte / Poche, 2006

Fashion. A History from the 18th. to 20th. Century, The Collection of the Kyoto Costume Institute, London, Taschen, 2002.

Fontanel Beatrice, *Corsets et soutiens - gorge,* Paris, Ed. de la Martiniere, 1997

Formagiu, Hedwig-Maria, *Portul popular din România,* Bucureşti, Artis, 1974.

Funcken, Liliane et Fred, *Le costume et les armes des soldats de tous les temps*, Paris, Tournai, 1966.

Gurye G.S., *Indian costume*, Bombay, 1951.

Gutkowska-Rychlewska, Maria, *Historia Ubiorow*, Wroclow-Warszawa-Krakow, 1968.

Grümbach, Didier, *Istorii ale modei,* Bucureşti, Ed. Fundaţiei PRO, 2001.

Hamilton Hill, Marget; Bucknell P.A., *The Evolution of Fashion, Pattern and Cut from 1066 to 1930,* London, B.T. Batsford Ltd., 1967, ediţia a VII-a 1981.

Hansen, Henni Harald *Costume Cavalcade*, London, Methuen, 1956.

Hollander, Anne, *Seeing through clothes,* London, Berkeley, University of California Press, 1993.

Hollander, Anne, *Sex and Suits: The Evolution of Modern* Dress, London, Claridge Press, 2002.

Howell, Georgiana, *In Vogue, Six Decades of Fashion*, London, Penguin Books, 1978.

Ionescu, Adrian-Silvan, *Moda românească 1790-1850 între Stambul şi Paris*, Bucureşti, Ed. Maiko, 2001.

Ionescu, Adrian-Silvan, *Modă şi societatea urbană*, Bucureşti, Ed.Paideea, 2006.

Jones, Dylan, *Haircults*, London, Thames and Hudson, 1990.

Kennedy, Allan, *Costumes japonais,* Paris, Ed. Adam Biro, 1990.

Köhler, Karl, Emma von Sichart, *Praktische Kostümkunde*, München, F. Brinckmann A-G, 1926.

Korciunova Tamara, *Le costume en Russie. Musée de l'Ermitage*, Leningrad, Ed.d'Art Aurora, 1983.

Kzlinski V.I.; Berman E.M.; Kurbatova E.M., *Russki Kostium*, Moscova,1963.

Kybalova, Ludmila; Herbenova, O.; Lamarova, M. *Der grosse Bilderlexicon der Mode,* Praga, Artia, 1976.

Laver, James, *Style in costume*, London, Oxford University Press, 1949.

Laver, James, *Histoire de la Mode et du Costume*, London, Thames and Hudson, 1995.

Lechevalier, Corinne, *Le chic au masculin*, Paris, Hachette, 2003.

Lehnert, Ghertud, *Fashion a concise history*, London, Laurence King, 1999.

Leloir, Maurice, *Dictionnaire du costume*, Paris, Librairie Gründ, 1951.

Madsen Axel, *Chanel*, ed. H.Holt and Co, NY, 1990.

Mantoux, Thierry, *Le guide du bon chic bon genre BCBG,* Paris, Ed. Hermé, 1985.

Mc Dowell, Colin, *Le Chapeau et la mode*, Paris, Ed. Celiv, 1994.

Mc Dowell, Colin, *The Man of Fashion*, London, Thames and Hudson, 1997.

Müller Florence, Art&Mode, Paris, Ed. Assouline, 2001

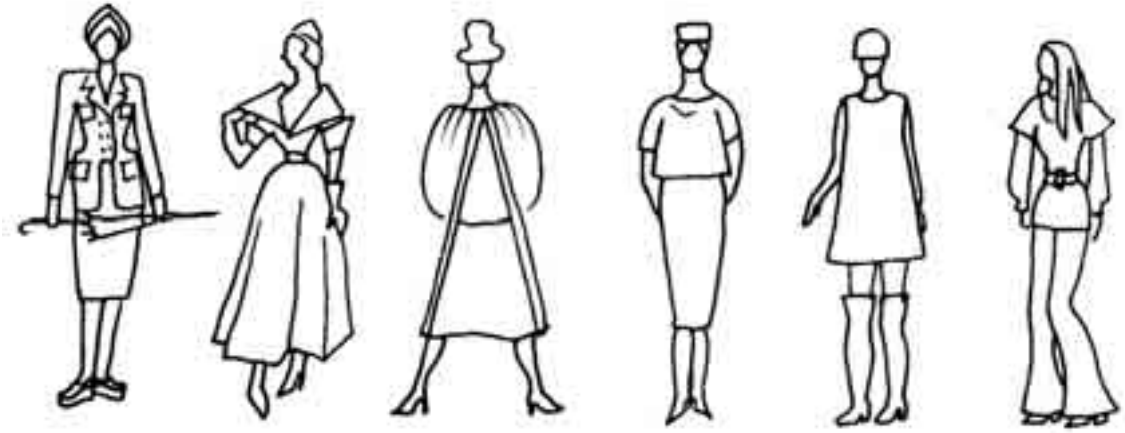
Le Musée de la Mode, Buttolph, Angela et les colaborateurs, Paris, Phaidon, 2001.

Nanu, Adina, *Artă, stil, costum,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976.

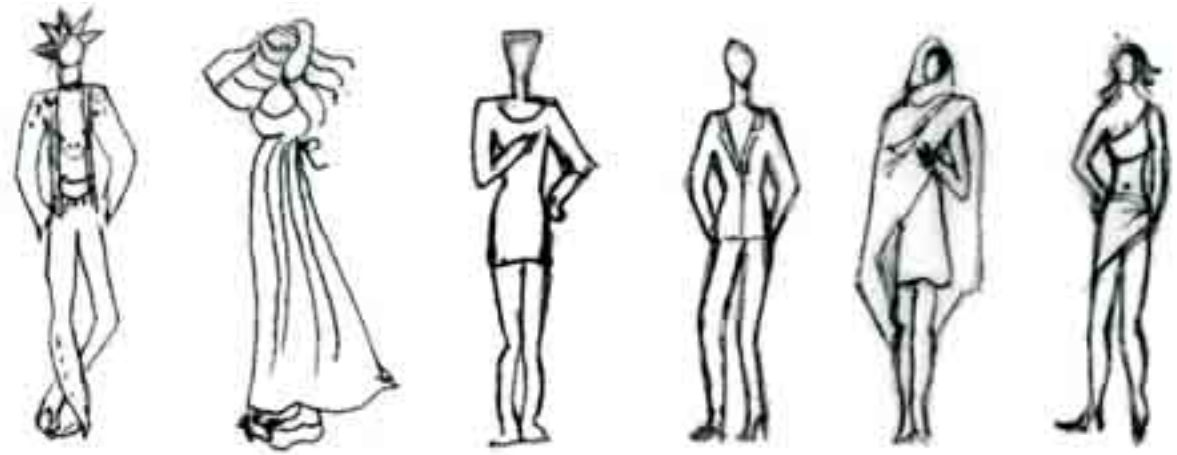
Nanu, Adina, *Arta pe om*, Bucureşti, Ed. Compania, 2001.

Nicolescu, Corina, *Istoria costumului de curte în Ţările Române secolele XIV - XVIII*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1970.

Nieholdt, Eva, *Kostümkunde*, Braunschweig, Klinkhardt u. Biermann, 1961.



Costumul feminin între 1940-1970



Costumul feminin între 1970-2000

Obalk, H.; Saval, A.; Pasche, A. *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris, Laffont, 1984.

Oros, Constantin, *Pagini din istoria costumului*, Cluj, Ed. Dacia, 1998.

Pasco, Michael, *L'histoire des lunettes vue par les peintres*, Paris, Boubée, 1995.

Pastoureau Michel, *L'etoffe du diable,* Paris, Ed.du Seuil, 1991.

Peacock John, *Costume 1066-1966*, London, Thames and Hudson, 1992.

Penn Irving, *Regards the Work of Issey Miyake*, London, Jonathan Cape, 1999.

Petrescu, Paul şi Stoica Georgeta, *Arta populară românească*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969.

Racinet, A.C.A., *The complete costume history*, London, Taschen, 2003.

Reich, Adina, *Istoria costumului*, Tel Aviv, Ed. Didactică, 1996.

Ruppert, Jacques, *Le costume*, Paris, Flammarion, 1931.

Secosan, Elena; Petrescu Paul, *Portul popular de sărbătoare în România*, Bucureşti, Ed. Meridiane,1984.

Seeling, Charlotte, *Fashion, The Century of the designer 1900 - 1999*, Cologne, Könemann, 2000.

Sronkova, Olga, *Die Mode von der Renaissance bis zum Rokoko*, Praga, Artia, 1959.

Tambini, Michael, *The look of the century*, London, Dorling Kindersley,1999.

Taylor, Lou, *Mourning Dress*, London, George Alen and Unvin Publishers, 1983.

Thiel, Erika, *Geschichte des Kostüms*, Berlin, Henschelverlag,1963.

Thiel Erika, *Künstler und Mode*, Berlin, Henschelverlag, 1979.

Tilke, Max, *Orientalische Kostüme*, Berlin, E. Wasmuth,1923.

Turner Wilcox, R. *The Dictionary of Costume*, New York, Charles Scribners sons, 1969.

Uniformele armatei române 1830-1930, Bucureşti, Muzeul Militar, 1930.

Wilhelm, Jacques, *Modenschau der Jarhunderte*, Hamburg, Blüchert Verlag,1957.

Waquet Dominique; La porte, Marion *Moda,* Bucureşti, Ed. Corint, 2003.

Weigert R.A., *Pourpoints et vertugadins*, Paris, Rombaldi, 1958.

Weigert R.A., Bonnart, *Personnages de qualité*, Paris, Rombaldi, 1956.

Weigert R.A., *Gallerie des modes et costumes francais 1778-1787*, Paris, Rombaldi, 1960.

Doamna dormind, 3000 îHr., Malta, Muzeul de arheologie Valetta

Autor
Adina Nanu

Concepție grafică și copertă
Adrian Sorin Georgescu

DTP
Roxana Enciu
Dana Voiculescu
Irina Spirescu

Redactare
Emil Stanciu

Coordonator proiect
Arpad Harangozo
Ovidiu Morar